

**DIE OPERATIVE SKIZZE SERGEJ TRET'JAKOV'S
FUTURISMUS UND FAKTOGRAPHIE
IN DER ZEIT DES 1. FÜNFJAHRPLANS**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
in der
Abteilung für Philologie
der
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt
von
Martin Schneider

1983



Digitized by the Internet Archive
in 2026

DIE OPERATIVE SKIZZE SERGEJ TRET'JAKOVŠ

FUTURISMUS UND FAKTOGRAPHIE IN DER ZEIT DES 1. FÜNFJAHRLANS

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Abteilung für Philologie

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Martin Schneider

Für Monika



Gedruckt mit der Genehmigung der Abteilung für Philologie
der Ruhr-Universität Bochum

Referent: Prof. Dr. Hans Günther

Korreferent: Prof. Dr. Karl Eimermacher

Tage der mündlichen Prüfung: 15. und 18. 2. 1983

Vorwort

Die vorliegende Dissertation entstand in den Jahren 1980-1982 auf der Grundlage meiner Staatsexamensarbeit; die Studien wurden durch Forschungsaufenthalte in Moskau, Berlin und München ergänzt.

Prof. Dr. Hans Günther betreute das Projekt; ihm gilt mein besonderer Dank. Erwähnung verdient auch Tat'jana Sergeevna Gomolickaja, die Tochter Tret'jakovs, der ich einige interessante Informationen verdanke. Meine Frau Monika besorgte nicht nur die Korrekturen, sondern half auch die bei Arbeiten dieser Art wohl unausweichlichen Tiefpunkte zu überwinden.

Die finanziellen Voraussetzungen schuf die Ruhr-Universität Bochum durch Bereitstellung eines Stipendiums nach dem Graduiertenförderungsgesetz.

Abkürzungen

FH	Sergej Tretjakow: Feld-Herren. Berlin 1931
L	Leningrad
LF	Literatura fakta. Hrsg. N.Čužak. M. 1929
LG	Literaturnaja gazeta
M	Moskva
Mesjac	Sergej Tret'jakov: Mesjac v derevne. M. 1931
ND	Naši dostiženija
NL	Novyj LEF
NLP	Na literaturnom postu
Tret'jakov (1972 B)	Sergej Tretjakov: Die Arbeit des Schrift- stellers. Hrsg. H.Boehncke. Reinbek 1972
Tret'jakov (1972 M) .	Sergej Tretjakow: Lyrik. Dramatik. Prosa. Hrsg. F.Mierau. Frankfurt/M. 1972
1001 r.	Sergej Tret'jakov: 1001 trudoden'. M. 1934
1001 dt.	Sergej Tretjakow: 1001 Arbeitstag. M./L. 1935

Inhalt

Einleitung	1
1. Der sozio-kulturelle Kontext I: Kultur-revolution und Futurismus	8
1.1 Die Literaturpolitik der Partei und die Entwicklung der proletarischen Schrift-stellerorganisationen	8
1.2 Die Arbeiter- und Bauernkorrespondenten-bewegung	22
1.3 Der Utilitarisierungsprozeß der "linken Futuristen"	29
2. Der sozio-kulturelle Kontext II: očerok und očerok-Diskussion	58
2.1 Der očerok als Genre	58
2.2 Die očeroks der 20er/30er Jahre	66
2.3 Gor'kij und der očerok	72
2.4 Die Diskussion um den očerok 1928-1935	75
2.4.1 Der Beginn der očerok-Diskussion	77
2.4.2 Die Diskussion in der LG Mitte bis Ende 1930	85
2.4.3 Die 1. Allrussische Produktionskonferenz der RAPP-očerokisten (9.-11.1.31)	87
2.4.4 Die Allrussische Konferenz der Arbeiter-očerokisten (23.-25.5.31)	93
2.4.5 Die Allsowjetische Konferenz über den künstlerischen očerok (5.-8.6.34)	95
2.4.6 Die Diskussion um "Fakt und Erfindung im očerok" in ND 1935	104
3. Sergej Tret'jakov als Faktograph	108
3.1 Der Weg Tret'jakovs zur Faktographie	109
3.2 Die frühen Reiseočeroks	122
3.3 Bio-Interviews	135
3.4 Die Theorie der operativen Skizze	142
3.5 Das revidierte Konzept. Vom Aufbau-zum Porträt-očerok	161

4.	Die Praxis der operativen Skizze: Tret'jakovs Kolchosreportagen	186
4.1	Text und sozio-ökonomischer Kontext: Die Kollektivierung	188
4.2	Phonetische Strukturen: Überschriften	194
4.3	Lexiko-semantische Strukturen: Metaphorik	197
4.4	Semantische Strukturen: Oppositionen	208
4.5	Syntaktische Strukturen I: Textsyntax und Typologie der očerks	213
4.5.1	Die syntaktische Struktur des očerks	213
4.5.2	Typen des očerks	217
4.6	Syntaktische Strukturen II: Textsyntax der očerks-Sammlungen	224
4.7	Die zeitgenössische Rezeption	230
4.8	Vergleichende Textpraxis: Tret'jakovs und Stavskijs Kolchosskizzen	235
5.	"Operativität" als Schaffung von "Öffentlichkeit"	246
5.1	Die Schaffung einer bürgerlichen Gegen- öffentlichkeit: Wallraff und der Werk- kreis Literatur der Arbeitswelt	250
5.2	Ansätze einer proletarischen Öffentlich- keit? Tret'jakov und die Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung	257
	Zusammenfassung	272
	Anmerkungen	275
	Literaturverzeichnis	300

Einleitung

1. Tretjakow, auch bei uns als Dramatiker bekannt, nach seinem Äußeren und der Art seiner Schilderung ein literarischer Tschekatyp, der alle Andersgläubigen in Rußland vernimmt und bestraft. (Gottfried Benn 1931) 1
2. Ich möchte ihren Blick auf Sergej Tretjakow und auf den von ihm definierten und verkörperten Typ des "operierenden Schriftstellers" lenken. (...) Seine Mission ist nicht zu berichten sondern zu kämpfen; nicht den Zuschauer zu spielen sondern aktiv einzugreifen. (Walter Benjamin 1934) 2
3. Mein Lehrer
Der große, freundliche
Ist erschossen worden, verurteilt durch ein Volksgericht.
Als ein Spion. Sein Name ist verdammt.
Seine Bücher sind vernichtet. Das Gespräch über ihn
Ist verdächtig und verstummt.
Gesetzt, er ist unschuldig?
(Bertolt Brecht 1939) 3

Sergej Tret'jakov (*21.6.92), der sowjetische Lyriker, Dramatiker und Prosaist, Reporter, Redakteur und Kunsttheoretiker, der am 9. 8. 1939 in einem stalinschen Lager erschossen wurde,⁴ fand schon in den 30er Jahren in Deutschland viel Beachtung, wobei die Einschätzung sehr konträr war: für die einen war er der "Tschekatyp", für andere das Idealbild des "operierenden Schriftstellers", für Bert Brecht einfach "mein Lehrer, der große, freundliche".

Nach einer dreißigjährigen Pause entbrannte die Diskussion um diesen ungewöhnlichen Autor und sein Werk erneut. Als Anfang der 70er Jahre im Zusammenhang mit der Studentenbewegung alternative Kulturkonzeptionen diskutiert wurden, stieß man dabei auf Theorie und Werk Tret'jakovs, wahrscheinlich zunächst durch den Aufsatz Walter Benjamins (s.o.). Gleichzeitig, aber mit verschiedener Akzentuierung, wurden in der Bundesrepublik und der DDR die Texte Tret'jakovs übersetzt und herausgegeben. Während es Fritz Mierau aber darum ging, eine bislang unbeachtete Epoche der sowjetischen Literaturgeschichte aufzuarbeiten, suchten die Mitarbeiter der westdeutschen Zeitschrift "Ästhetik und Kommunikation" nach Modellen kultureller Tätigkeit in der Phase der Übergangsgesellschaft, die wieder aktiviert werden

konnten. Die heftige Diskussion, die bald entbrannte, erinnerte in vielem an die der 20/30er Jahre in der Sowjetunion und in der Weimarer Republik bzw. im Exil.

Als nach und nach die Freundschaft und Zusammenarbeit zwischen Tret'jakov und Brecht bekannt wurde, erhielt der Autor den Status eines linken Klassikers und Märtyrers, was die Diskussion pro wie contra emotional aufheizte.

In den letzten Jahren ließ das Interesse an diesen Fragestellungen stark nach, sodaß man jetzt mit einiger Distanz die Frage der Bewertung und Aktualisierung der frühsowjetischen Konzepte und Arbeiten angehen kann; daß das Interesse an Tret'jakov noch nicht ganz geschwunden ist, zeigt u.a. die Karlsruher Inszenierung seines Stückes "Ich will ein Kind haben" (Erstaufführung 13.4.80).

*

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, am Beispiel Sergej Tret'jakovs aufzuzeigen, welche Ausformung die letzte Phase der russischen Avantgardebewegung annehmen konnte - andere Beispiele wären Majakovskij oder Šklovskij, deren Arbeit unter diesem Gesichtspunkt bislang auch noch nicht ausführlicher analysiert wurde. Die Wahl fiel auf Tret'jakov, da er den Trend des Futurismus zur Utilitarisierung am weitesten und konsequentesten verfolgt und so nicht nur die Möglichkeiten "halbliterarischer" Tätigkeit demonstriert, sondern auch als Beispiel dafür dienen kann, wie teuer die angestrebte Verbindung von künstlerischer und gesellschaftlicher Praxis erkauft wird.

Die Arbeit stellt keine biographisch ausgerichtete Studie dar, Leben und Werk werden nur unter bestimmten Aspekten beleuchtet. Im 1. Teil wird die *Entwicklung von Kulturrevolution und Faktographie im allgemeinen* dargestellt - ein Thema, das bislang stark vernachlässigt wurde und selbst in den Arbeiten Fritz Mieraus nicht genügend Beachtung fand. Neue Erkenntnisse, insbesondere zum medialen Kontext (očerk) stehen neben älteren Forschungsergebnissen, die in dieser Kombination in einem anderen Licht erscheinen.

Im Mittelpunkt des 2. Teils steht die *Entwicklung Tret'jakovs* vor diesem Hintergrund, um so zu dokumentieren, daß Theorie und Textpraxis des Autors nur in Verbindung mit dem Kontext verstanden und bewertet werden können. Es wird deutlich, inwieweit Tret'jakov auf Veränderungen und Anforderungen der Umwelt reagiert und worin seine eigentlichen Neuerungen bestehen. Zum ersten Mal soll hier durch *Verbindung von Darstellung der Theorie und konkreter Textanalyse* ein komplexes Bild der Arbeit des Autors im Bereich der Prosa gegeben werden, ergänzt durch Hinweise auf die zeitgenössische Rezeption und das Verhältnis zu vergleichbaren Texten anderer Autoren.

Erst im abschließenden 3. Teil wird die Frage nach der *Bewertung* gestellt. Ausgehend vom Begriff der "Öffentlichkeit" geht es hierbei einerseits um die Beurteilung der Arbeit Tret'jakovs im Kontext der 20/30er Jahre, andererseits um die Problematik der *Aktualisierbarkeit* seiner Konzepte im System der Bundesrepublik Deutschland. Am Beispiel Tret'jakovs und Wallraffs soll gezeigt werden, wie "operative" Literaturarbeit in verschiedenen Kontexten realisiert werden kann.

Diese Arbeit versteht sich als Beitrag zu verschiedenen Problemkomplexen, wobei die *Avantgarde-* sowie die *Genreproblematik* und die *Geschichte des oženks* einen besonderen Platz einnehmen. Mit der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen von Dokumentarliteratur überschreitet sie den Rahmen der traditionellen Literaturwissenschaft und knüpft an Fragestellungen an, die z.Zt. wieder stark diskutiert werden.

Hinter allem steht zudem die Frage nach der Abgrenzung von Kunst und Leben, Literatur und Publizistik, engagierter Literatur und Agitation. Das tragische Schicksal Sergej Tret'jakovs steht stellvertretend für eine Richtung der sowjetischen Literatur während der Stalinzeit, die durch die Degenerierung revolutionärer Theorien im Alltag des autoritären Systems gekennzeichnet ist.

Zum Forschungsstand

In der westlichen wie in der sowjetischen Forschung blieben Tret'jakov und die "literatura fakta" lange Zeit unbeachtet. Die sowjetischen Literaturwissenschaftler beschränkten sich bis in die 60er Jahre auf wenige, vernichtende Bemerkungen, und auch jüngere Abhandlungen zur Literatur der 20/30er Jahre erwähnen die Rolle des späten Futurismus meist nur im Nebensatz, als Beispiel seien ŠEŠUKOV (1970) und BUZNIK (1975) angeführt. So ist die halbherzige Rehabilitierung des Lef bei ŠVECOVA (1966) schon als Fortschritt anzusehen, wenngleich die Faktographie überwiegend als "Radikalisierung" interpretiert wird und genauere Analysen fehlen.

Für die Erarbeitung des Kontextes schufen zwei Arbeiten der 50er Jahre die Grundlage. Während BROWNS umfassende Darstellung (1953) sich auf die Wiedergabe der Diskussion und die Geschichte der RAPP konzentriert, berücksichtigt BORLAND (1950) auch stärker die literarischen Texte, den oßerkismus, die "literarischen Stoßarbeiter" und die Futuristen. In einigen Punkten wird dieser Ansatz durch FITZPATRICK (1974, 1978) ausgebaut.

In der Bundesrepublik behandeln zwei neuere Sammelbände den betreffenden Zeitabschnitt, wobei jeweils einzelne Aspekte beleuchtet werden: KULTUR UND KULTURREVOLUTION IN DER SOWJET-UNION (1978) und VON DER REVOLUTION ZUM SCHRIFTSTELLERKONGREß (1979).

Durch die Herausgabe von Reprints der Zeitschriften "Lef" und "Novyj Lef" sowie die Veröffentlichung der DOKUMENTE ZUR SOWJETISCHEN LITERATURPOLITIK 1917-1932 (1972) schuf EIMERMACHER die Voraussetzung für die weitere Beschäftigung mit speziellen Problemen des linken Futurismus. Leider ist eine weitere wichtige Dokumentation von SCHMITT/SCHRAMM (1974) über den Schriftstellerkongreß weniger zuverlässig: neben groben Übersetzungsfehlern (s. Kap. 2) finden sich schwerwiegende Verwechslungen, wenn z.B. "Novyj Lef" als "Neue Litfront" dechiffriert wird.

Die Geschichte des Futurismus ist bei MARKOV (1968) und BAROOSHIAN (1974) dokumentiert, wobei Markov noch stärker als

Barooshian das Schwergewicht der Darstellung auf die frühen Phasen legt. Einen gewissen Ausgleich schaffen CHOMA (1972), der aus sprachlichen Gründen nicht jedermann zugänglich ist und WILBERT (1976), der sich aber auch auf die Zeit bis 1925 beschränkt.

In bezug auf die "literatura fakta" muß vor allem die Tätigkeit der Mitarbeiter der Zeitschrift "Ästhetik und Kommunikation" erwähnt werden. Neben einer Vielzahl von Übersetzungen sind die Aufsätze von LACHMANN (1973) und GÜNTHER (1973) hervorzuheben, da hier zum ersten Mal die Problematik der Faktographie ausführlicher vorgestellt und diskutiert wird. Ähnlich wie in diesen Beiträgen konzentriert sich HANSEN-LÖVE (1978) in seiner Dissertation auf die *Theorie* der "literatura fakta", daneben finden sich aber auch Exkurse zur Textpraxis Šklovskijs. Durch diese Beschränkung kann beim Leser leicht der Eindruck entstehen, Šklovskijs Prosa stelle die typische Umsetzung der Postulate der Faktographie dar. Die Hinweise auf die Alternativen Tret'jakövs und Kušners sind äußerst knapp gehalten.

Den wohl interessantesten Beitrag aus jüngerer Zeit zum Thema der Faktographie stellt ein Aufsatz von GÜNTHER (1978) dar. Endlich wird einmal untersucht, "welche künstlerische Praxis der Losung vom Ende der Kunst entspricht", wobei der Verfasser auch auf Tret'jakov eingeht. Die These, daß die "literatura fakta" und die Parole vom Ende der Kunst "als letzte Konsequenz einer utilitären Pragmatisierung" anzusehen sind, wird auch in der vorliegenden Dissertation vertreten.

Als letzte Veröffentlichung zum Thema der russischen Avantgarde ist ein Aufsatz FLAKERS (1979) zu erwähnen. Der Plan des Autors, "ein geschlossenes System der russischen Avantgarde aufzustellen, das auf die Erforschung des literarischen Werks als dem Hauptgegenstand der Literaturwissenschaft basiert", erscheint zwar interessant, wird aber nur unvollständig verwirklicht, da die letzte Phase der Entwicklung wieder einmal völlig unberücksichtigt bleibt.

Obwohl nach der Rehabilitierung Tret'jakovs einige seiner Werke neu aufgelegt wurden, fand der Autor in der sowjetischen Literaturwissenschaft weiterhin wenig Resonanz. Die wichtige Arbeit IRINA GAZERS (1966) blieb unveröffentlicht und ist inzwischen von der Forschung überholt. Zu den faktographischen Schriften Tret'jakovs erschienen lediglich die Aufsätze von KRJUKOVA (1968) und Az'MUKO (1972), wobei vor allem Krjukovas Beitrag durch die undogmatische Darstellung und die ausgezeichnete Sachkenntnis überzeugt.

Fehlende Sprachkenntnisse und ungenügendes Wissen über den Kontext lassen den Versuch BRÜGGEMANNS (1973) scheitern, die Arbeit Brechts und Tret'jakovs gegenüberzustellen. Der Autor stützt sich auf ein eng begrenztes Textkorpus, übersieht den Zusammenhang zwischen Parteidirektiven und literarischer Arbeit bei Tret'jakov und verdeckt gravierende Unterschiede zwischen beiden Künstlern, so z.B. in der Einstellung zur Ästhetik.

Die bislang umfassendste Untersuchung der Arbeit Tret'jakovs leistete der DDR-Wissenschaftler FRITZ MIERAU. Neben mehreren Aufsätzen und Übersetzungen ist vor allem seine Monographie aus dem Jahre 1976 zu erwähnen. Die verdienstvolle Aufarbeitung z.T. unveröffentlichten Materials weist einige Fehler auf, die aber weniger dem Unvermögen Mieraus, als den staatlich vorgegebenen Prämissen zuzuschreiben sind. So wird die Entstehung der "literatura fakta" nicht deutlich genug im Zusammenhang mit der Produktionskunst-Theorie Arvatovs und dem "Lebens-Bauen"-Konzept Cuzaks dargestellt. Der Charakter einer *alternativen Kunstauffassung*, die im Gegensatz zur damals vorherrschenden Praxis und zur später kanonisierten Theorie steht, wird deutlich abgeschwächt. Noch gravierender sind jedoch die Mängel in der Darstellung der letzten Phase der Arbeit Tret'jakovs. Die Behauptung, Tret'jakov habe sich in den 30er Jahren von der Faktographie abgewandt und seine Theorie aus Überzeugung revidiert, steht in Widerspruch zu den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit. Mierau ist offensichtlich gezwungen, die Tatsache zu übergehen, daß Tret'jakovs Werke in dieser Zeit weiterhin faktographisch geprägt und seine Äuße-

rungen recht widersprüchlich sind. Die Anpassung an die herrschende Tendenz erscheint so als eine "Bekehrung" des Autors, der seine früheren Fehler einsieht. - Trotzdem ist festzuhalten, daß jeder neue Beitrag zur Tret'jakov-Forschung an Mieraus Erkenntnisse anknüpfen muß, auch wenn man - wie im vorliegenden Fall - zu teilweise anderen Ergebnissen gelangt.⁵

*

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Literatur zu Tret'jakov leicht zu überschauen ist, sie umfaßt eine einzige Monographie sowie eine Reihe von Aufsätzen. Bezogen auf die Prosa erscheint als wichtigstes Desiderat die genauere Erforschung von Theorie *und* Praxis der Tret'jakovschen Faktographie, ergänzt durch die Einbettung in die verschiedenen Kontexte.

*

Seit 1972 liegt eine umfangreiche Bibliographie der Texte Tret'jakovs vor, die jedoch leider die deutschsprachigen Veröffentlichungen unberücksichtigt läßt.⁶

1. Der sozio-kulturelle Kontext I: Kulturrevolution und Futurismus

Tret'jakovs Theorie der "operativen Skizze" und deren literarische Umsetzung ist nur vor dem Hintergrund des historischen Kontextes der 20/30er Jahre angemessen einzuschätzen. Da eine Erarbeitung von Strukturen des *sozio-ökonomischen* Kontextes den Rahmen der Arbeit sprengen würde, sei an dieser Stelle nur auf die entsprechende Forschung hingewiesen.¹ Auch der Begriff des *sozio-kulturellen* Kontextes ist zu präzisieren: weil es wohl nie in der russischen (und sowjetischen) Geschichte einen Zeitraum gegeben hat, der eine derartige Vielfalt an Gruppierungen, Theorien, Zeitschriften und künstlerischen Werken aufweisen kann, beschränke ich mich auf die Darstellung der für die Entwicklung Sergej Tret'jakovs *unmittelbar* relevanten Ereignisse und Prozesse. - Deutlich werden soll dabei, daß die Entwicklung der linken Futuristen als Prozeß der fortschreitenden Utilitarisierung zu verstehen ist, dessen konsequenten Endpunkt die Theorie der "literatura fakta" darstellt.

In der Vergangenheit wurde bei ähnlichen Analysen oft einseitig die avantgardistischen Neuerungen der Futuristen hervorgehoben, ohne die enge Verbindung zur Literaturpolitik der Partei und dem Kurs der proletarischen Schriftsteller zu sehen. Um diesen Fehler zu vermeiden, soll im folgenden der Versuch unternommen werden, die relevanten Interdependenzen aufzuzeigen, um die Ergebnisse später in die weitere Untersuchung und Einschätzung einzubeziehen.

1.1 Die Literaturpolitik der Partei und die Entwicklung der proletarischen Schriftstellerorganisationen

Die Fragen, die die literaturpolitische Diskussion der 20/30er Jahre bestimmen, konzentrieren sich um folgende Problemkreise:

- die Rolle der Partei

Soll die Partei aktiv in die Diskussion um ästhetische Fragen eingreifen oder sich auf eine rein inhaltsbezogene Zensur beschränken? Kann man den Schriftstellern konkrete Aufgaben zuweisen oder nur "schützen, fördern und lediglich indirekt lenken"?²

- die Kulturrevolution

Geht es um die Demokratisierung oder die Revolutionierung der alten Kunst? Kann und soll man eine eigenständige proletarische Kultur schaffen, wie soll sie beschaffen sein, und kommt ihr eine aktive Rolle bei der revolutionären Umgestaltung der Basis zu?

- das "kulturelle Erbe"

Steht man an einem völligen Neubeginn im kulturellen Bereich oder knüpft man an geeignete Vorbilder der bürgerlichen Kultur an?

- Hegemonie im künstlerischen Bereich

Ist ein prinzipiell gleichberechtigtes Konkurrieren der verschiedenen Gruppierungen anzustreben oder soll man eine Organisation als Vertreter der offiziellen Linie herausheben?

Durch die unterschiedliche Beantwortung dieser Fragen im Laufe der Zeit von 1917 bis 1932 ergeben sich drei größere Perioden der Literaturpolitik, die weitgehend deckungsgleich mit der Periodisierung im allgemeinpolitischen Bereich sind. Während im folgenden die ersten beiden Etappen nur in geraffter Form vorgestellt werden, soll der Schwerpunkt der Darstellung auf dem dritten Bereich liegen, erst hier wird auch genauer auf die proletarischen Schriftsteller eingegangen.

Kriegskommunismus und Kulturrevolution 1917-1922

Der Sieg der Bolschewiki stellte die neue Regierung vor zunächst unlösbar scheinende innen- und außenpolitische Probleme. Wirtschaftliche Schwierigkeiten sowie Bürgerkrieg und Intervention ließen kulturelle Fragen anfangs in den Hintergrund treten, man beschränkte sich zunächst auf Versuche zur Hebung des allgemeinen Bildungsniveaus, was bei einer Analphabetenquote von 73 %³ auch dringend angezeigt schien sowie

auf Ansätze zur "Demokratisierung" der tradierten Bildungsgüter: schon am 11. Januar 1918 beschloß die Regierung die "Herstellung billiger Klassikerausgaben".

Nachdem im November 1917 der erste Versuch der neuen Machthaber gescheitert war, eine größere Anzahl namhafter russischer Schriftsteller für sich zu gewinnen, und andererseits in der Folgezeit ein regelrechter Exodus bürgerlicher Literaten einsetzte, war die Situation bald bestimmt durch den sich in den Tagen der Revolution konstituierenden *Proletkult*, dem sich auch ein Großteil der Futuristen verbunden fühlte.⁴ Über längere Zeit genoß der Proletkult die Förderung des Kommissars für Volksaufklärung, LUNAČARSKIJ, wenngleich dieser der Ablehnung des "kulturellen Erbes" kritisch gegenüberstand. Die Regierung erkannte bald die Nützlichkeit der prosojetischen Agitation durch Proletkult und Futuristen; sie beschränkte sich auf eine inhaltliche Zensur des Pressewesens, ohne auf literarische Verfahren einzugehen oder Organisationsfragen zu regeln.

Liberalismus (NĖP) und Mitläufertum 1923-1927

Die wirtschaftlichen Probleme, die am Ende des Bürgerkrieges bestanden, führten Anfang 1923 zu einem Umschwung in der Wirtschaftspolitik: der X. Parteitag beschloß die Einführung der "Neuen Ökonomischen Politik" (NĖP). - Die Stabilisierung im innen- und außenpolitischen Bereich gab der Partei Gelegenheit, eine aktivere Literaturpolitik zu betreiben. Charakteristisch für die folgenden Jahre sollte die Abkehr von kulturevolutionären Vorstellungen sein, verbunden mit verstärkten Bemühungen um die bürgerlichen "Mitläufer" (*popuťiki*) unter den Schriftstellern.

Die Proletkultbewegung war trotz ihrer mehrere Hunderttausend zählenden Mitgliederschaft in qualitativer Hinsicht eine Enttäuschung gewesen - der Versuch zur Schaffung einer genuin proletarischen Kultur war vorerst gescheitert. LENIN begrüßte diese Entwicklung, hatte er doch schon am 2. Oktober 1920 erklärt, die proletarische Kultur müsse "die gesetzmäßige Weiterentwicklung jener Wissensschätze sein, die

sich die Menschheit unter dem Joch der kapitalistischen Gesellschaft, der Gutsherrengesellschaft und der Beamten-gesellschaft erarbeitet hat."⁵

Differenzierter war die Einstellung LUNAČARSKIJS, der Demokratisierung und Revolutionierung der Kunst gleichzeitig verwirklichen wollte und ihr zudem eine aktive Funktion zuschrieb, als er im Juni 1921 die folgenden drei Hauptaufgaben formulierte:

1. Agitationspropaganda mit Hilfe der Kunst
2. jede Hilfeleistung bei der Entwicklung einer selbständigen, klassenmäßig proletarischen und damit verbunden auch einer bäuerlichen Kunst und schließlich
3. Popularisierung großer Kunstwerke der Vergangenheit, obwohl sie nicht den Charakter einer direkten Propaganda und Agitation haben. 6

Bedingt durch die kapitalistischen Wirtschaftsstrukturen entwickelte sich relativ schnell ein bürgerlich geprägter Kunstmarkt, der die qualitativ höherstehenden popuťčiki begünstigte. Die Regierung verstärkte diese Entwicklung noch, indem sie im Juni 1921 Voronskij mit der Herausgabe der "dicken Zeitschrift" "Krasnaja nov'" betraute, einem Organ, das zwar allen Schriftstellern unabhängig von ihrer Organisationszugehörigkeit offenstehen sollte, aber bald primär zu einer Publikation der popuťčiki wurde.

Der Hintergrund dieser Entwicklung wird verständlich durch die Ablehnung der Schaffung einer eigenständigen proletarischen Literatur durch führende Parteifunktionäre. Lenin stand mit seiner vielzitierten Äußerung "für den Anfang sollte uns eine echt bürgerliche Kultur genügen"⁷ durchaus nicht allein. Die Bemühungen um eine Senkung der Analphabetenrate waren bisher gescheitert, was bedeutete, daß die Masse der Bevölkerung ohnehin vom kulturellen Leben ausgeschlossen war, zudem blieb - trotz des Anstiegs der Stadtbevölkerung - die Mehrheit der Einwohner in der Landwirtschaft tätig und somit an der Herausbildung der proletarischen Kultur unbeteiligt.

TROCKIJ kam auf einem anderen Wege zu ähnlichen Ergebnissen wie Lenin. In seinem Buch "Literatur und Revolution" bestritt er im September 1923 die Möglichkeit der Entwicklung einer proletarischen Literatur, da die Diktatur des Proletariats

nur eine maximal auf Jahrzehnte bemessene Übergangszeit auf dem Wege zur klassenlosen sozialistischen Gesellschaft sei, und man innerhalb eines so kurz bemessenen Zeitraumes keine völlig neue Literatur schaffen könne. In der klassenlosen sozialistischen Gesellschaft wiederum werde es keine Klassenkultur des Proletariats geben, sondern nur eine klassenlose Menschheitskultur. - Trockij trat für eine kritische Aneignung des kulturellen Erbes und gegen künstlerische Laboratoriumsversuche ein; er betonte die Bedeutung der poputčiki und wies die Forderung der proletarischen Schriftsteller und der Futuristen nach Zensur in Formfragen zurück. Die angestrebte Aufhebung der Trennung von Kunst und Alltag fand zwar seine Zustimmung - in der Einschätzung der Realisierungsmöglichkeiten war er jedoch nüchtern-pessimistisch.

In der Zwischenzeit war es bei den proletarischen Schriftstellern zu bedeutenden Umgruppierungen gekommen. Die anfangs im Proletkult vereinigten proletarischen Autoren spalteten sich beginnend im März 1921 (Gründung von "Kuznica") hiervon ab. Im August 1921 kam es zur Gründung der "Allrussischen Assoziation proletarischer Schriftsteller" (VAPP), die zunächst von Kuznica, ab Anfang 1924 von den fast identischen Gruppen "Oktjabr'" (ab Dezember 1922) und "MAPP" (ab März 1923) dominiert wurde. Seit Juni 1923 stand ihnen die Zeitschrift "Na postu" zur Verfügung, in der heftige Angriffe gegen die poputčiki, Futuristen und Konstruktivisten gestartet wurden. Das Hauptziel bildete Voronskij, der Herausgeber der Zeitschrift "Krasnaja nov'" und die Gruppe "Pereval". Die programmatischen Vorstellungen der VAPP waren zu diesem Zeitpunkt jedoch noch unklar, man verfügte über kein eigenes ästhetisches Programm, sondern bediente sich traditioneller Verfahren; zudem fehlten überzeugende literarische Texte.

Die immer heftigeren Kontroversen zwischen den literarischen Gruppierungen, vor allem angeheizt durch die Angriffe der proletarischen Schriftsteller forderten das Eingreifen der Partei. Die Hegemoniebestrebungen der VAPP, charakterisiert durch die Äußerung ihres Vorsitzenden VARDIN - "Unsere Parole ist: nicht die Diktatur der VAPP, sondern die *Diktatur*

den Partei auch im Bereich der Literatur. VAPP könnte die Waffe dieser Diktatur werden"⁸ - führten zur Resolution des ZK der RKP(b) vom 18. 6. 1925 "Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur". In ihr wird die ambivalente Haltung der Partei deutlich, wenn gleichzeitig die Bedeutung der proletarischen Schriftsteller, des freien Wettbewerbs im künstlerischen Bereich und das Anknüpfen an das kulturelle Erbe betont werden:

2. Ein Teil dieser kulturellen Entwicklung der Massen ist die Entwicklung einer neuen Literatur, in erster Linie einer proletarischen und bauerlichen Literatur, angefangen bei ihrem embryonalen, aber gleichzeitig noch nie dagewesenen Formenreichtum (Arbeiter- und Bauernkorrespondenten, Wandzeitungen usw.) bis zur ideologisch bewußten literarisch-künstlerischen Produktion.
14. Deshalb muß sich die Partei für den freien Wettbewerb verschiedener Gruppierungen und Strömungen auf dem betreffenden Gebiet aussprechen.
17. Die Partei muß die Notwendigkeit betonen, eine schöne Literatur zu schaffen, die wirklich auf den Massenleser, den Arbeiter und den Bauern, berechnet ist; es ist nötig, kühner und entschlossener mit den Vorurteilen des Herrentums in der Literatur zu brechen und unter Ausnutzung aller technischen Errungenschaften der alten Meister die entsprechende, Millionen verständliche Form zu entwickeln. 9

Damit war es den "Na postu"-Vertretern nicht gelungen, ihre Bestrebungen zu verwirklichen, und sie gingen vorübergehend zu einem gemäßigten Kurs über; ihr Führer Vardin wurde durch Averbach ersetzt, und an die Stelle der Zeitschrift "Na postu" (letztes Heft Juli 1925) trat "Na literaturnom postu".

Jetzt ging man daran, das literarische Programm zu präzisieren: im November 1926 beschloß das Plenum der VAPP den *Realismus* als Leitbild, am vollkommensten verkörpert durch *Lev Tolstoj*. Von ihm wollte man besonders die "Methode der psychologischen Analyse" (metod psihičeskogo analiza) und den "schonungslosen Realismus" (bezpoščadnyj realizm) übernehmen. Als kurz darauf Fadeevs "Razgrom" erschien, wurde das Buch zum kanonisierten Vorbild, das die Entwicklung des VAPP-Programms weitertrieb. Die *psychologisierende Darstellung* wurde als oberstes Ziel propagiert, zum Schlagwort verkürzt in der Formel vom "lebendigen Menschen" (živoj čelovek): "Der

Weg der psychologischen Entdeckung des lebendigen Menschen - das ist der Weg der proletarischen Literatur."¹⁰

Da die Schriften Lenins zur Literatur wenig bekannt waren, stützte man sich vollständig auf die Theorie PLECHANOVs, die relativ unkritisch adaptiert wurde und zu neuen Schlagworten führte, deren literarische Umsetzung sich als problematisch erwies. Bis zum Frühjahr 1928 war ein Zustand der Polemik zwischen den literarischen Gruppierungen erreicht, der sich auf den Austausch von "Losungen" beschränkte; die von der VAPP propagierten faßt Šešukov zusammen:

"der vertiefte Psychologismus" (uglublennyj psihologizm), "die Theorie der unmittelbaren Eindrücke" (teorija neposredstvennyh vpečatlenij), "die Darstellung des lebendigen Menschen" (pokaz živogo čeloveka), "das Abreißen aller und jeglicher Masken" (sryvanie vsech i vsjačeskich masok), "das Lernen bei Tolstoj" (učeba u Tolstogo) und als Verallgemeinerung alles dessen - "die dialektisch-materialistische Methode in der Literatur" (dialektičesko-materialističeskij metod v literature) ¹¹

Die gesamte Literaturpolitik der Partei in der Zeit der NEP war geprägt durch die *Bemühungen, auch auf künstlerischem Gebiet ein weitgehend freies Konkurrerieren der verschiedenen Kräfte zu ermöglichen*, d.h. dem wiederentstandenen ökonomischen Markt stand der künstlerische Markt zur Seite. Die hiermit unmittelbar verbundene Begünstigung der popuťčki entsprach der auch im wirtschaftlichen Bereich zu verzeichnenden Tendenz die alten bürgerlichen, aber kooperationsbereiten Spezialisten (z.T. aus dem Ausland zurückgekehrt) wieder einzusetzen, um Qualitätssteigerungen zu erzielen. Die Unterstützung der proletarischen Schriftsteller reduzierte sich dagegen überwiegend auf Erklärungen und Resolutionen, sodaß für die durch die Umstellung auf Selbstfinanzierung geschwächten proletarischen Schriftstellervereinigungen die Hegemoniefrage nicht nur politische Implikationen hatte, sondern unmittelbar mit der weiteren Existenzmöglichkeit dieser Gruppen zusammenhing.

1928-32 1. Fünfjahrplan und Auftragsliteratur

Ein grundlegender Wandel vollzog sich in der Innenpolitik 1927/28, eingeleitet durch den XV. Parteitag. Der Kampf gegen die Kritik in den eigenen Reihen nahm mit dem Ausschluß der "linken Opposition" offene Formen an, man mußte das Scheitern der bisherigen Bildungspolitik erkennen (immer noch waren 43 % der Männer und 2/3 der Frauen Analphabeten) und beschloß auf Grund der Schwierigkeiten in der Landwirtschaft die verstärkte Förderung der Kollektivbewegung. Nachdem der Getreidemarkt im Januar 1928 ein weiteres Mal zusammengebrochen war und die daraus resultierenden Zwangseintreibungen das Ende der NĖP-Epoche einläuteten, verzeichnete die Kollektivierungsbewegung im Frühjahr einen bedeutenden Aufschwung. Um jedoch entscheidende Erfolge bei der jetzt wieder verstärkt staatlich gelenkten Industrialisierung und Kollektivierung zu erzielen, war eine Aufklärungs- und Propagandaarbeit gigantischen Ausmaßes erforderlich, was von der Partei auch zutreffend erkannt wurde. Im März 1928 gab die Regierung ihre bisherige Zurückhaltung im literarischen Bereich auf: der Parteisekretär I. LAZ'JAN erklärte in der Zeitschrift "Oktjabr" in seinem Beitrag "Die Beschlüsse des XV. Parteitages und die zeitgenössische Literatur" die neuen Aufgaben der Schriftsteller:

Die aufmerksame Beschäftigung mit den Materialien des XV. Parteitags ist für den Schriftsteller in zweifacher Hinsicht bedeutsam. Einerseits wird sie sein gesellschaftlich-politisches Niveau heben, andererseits wird sie ihm die Fakten und Ideen vermitteln, die er aus der politischen Sprache der Parteidirektiven in die künstlerische Bildersprache übertragen kann und soll.

Welche konkreten Aufgaben nun ziehen die wirtschaftlichen Probleme und die Frage des inneren Aufbaus der UdSSR für die schöne Literatur nach sich? Uns scheint, daß es in erster Linie notwendig wäre, die Prozesse des *Zunehmens der Elemente des Sozialismus und die konkreten Resultate der Industrialisierung des Landes* in unserer Literatur hervorzuheben und in den literarischen Werken widerzuspiegeln.

Wirklich grandios ist die Aufgabe, die vor uns liegt - , die Aufgabe, viele Millionen von bäuerlichen Betrieben in große sozialistische Kollektive umzugestalten. In der Literatur eines Landes, das viele Millionen Bauern hat, muß dieser Aufgabe der meiste Platz gewidmet werden.

Durch das scharfe Wort des Künstlers müssen Disziplinlosigkeit, Zügellosigkeit und Lasterhaftigkeit des Menschen beseitigt werden, indem man ihm Besonnenheit, Disziplin und größte Arbeitsliebe herausbildet. 12

Diese Erklärung stellte jedoch nur den ersten Schritt der *fortschreitenden Pragmatisierung im Kulturbereich* und der *Zuweisung tagespolitischer Aufgaben an die Literatur* dar; vergessen war Trockijs Versicherung "Niemand stellt den Dichtern thematische Aufgaben, und niemand gedenkt dies zu tun."¹³ In der Folgezeit wurde der Kulturbegriff reduziert auf elementare kulturelle Fertigkeiten, deren Vermittlung auch im Mittelpunkt des vom Komsomol im Frühjahr beschlossenen und im September 1928 gestarteten "Kulturfeldzuges" (Kul'tpochod) stand. Die Mitglieder des Jugendverbandes bekämpften in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft "Nieder mit dem Analphabetismus" (ODN=Obščestvo "Doloj negramotnost'") nicht nur den Analphabetismus, sondern vermittelten auch politische Grundschemaschemata (politigramota) und warben für Industrialisierung und Kollektivierung.¹⁴ Zutreffend beurteilt G.Erler diese Entwicklung:

Die Entästhetisierung des Kulturbegriffs bringt ihn zugleich in Verbindung mit Werten wie Elementarbildung, Zivilisation, Hygiene, Disziplin, Arbeits- und Innovationsbereitschaft, Kooperationsfähigkeit und anderen, deren Zusammenhang mit der auf der Tagesordnung stehenden Industrialisierung nicht noch betont werden muß. 15

Der Komsomol war es auch, der im April 1928 in der Zeitschrift "Na literaturnom postu" alle Künstler aufforderte, aktiv den Aufbauprozeß auf dem Lande zu unterstützen, indem sie mit Hilfe geeigneter Genres direkt in die Prozesse eingreifen.

Bei den proletarischen Schriftstellern hatte es inzwischen eine erneute Reorganisation gegeben: die VAPP ging in der VOAPP auf (April 1928); ihre früheren Mitglieder bildeten die Unterorganisation RAPP, der es bald gelang, die vorübergehende Vorherrschaft der Kuznica in der neuen Assoziation zu brechen. In der Folgezeit versuchte man sich zu profilieren als "die Kerntruppe der proletarischen Kulturrevolution, die im Bereich der Literatur jene Aufgaben zu verwirklichen sucht, die von der VKP(b) gestellt werden."¹⁶ - Im Literatur-

programm stützte man sich weiter auf Plechanov, wenn man die "Ausarbeitung einer Form, die den Millionen verständlich ist" forderte.¹⁷ Im Mittelpunkt sollte die "Widerspiegelung der Gegenwart" stehen, die Darstellung des Aufbaus anhand des "lebendigen Menschen".

Im Zusammenhang mit den auftretenden Schwierigkeiten vor allem bei der Kollektivierung, die auf dem Lande im Winter 1928/29 zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen führte, setzte die Partei ihre Politik, der Literatur direkte Aufgaben zuzuweisen, verstärkt fort, indem sie in der Verordnung des ZK "Über die Versorgung des Massenlesers mit Büchern" am 28. 12. 1928 die Parole der "maximalen Verständlichkeit" der Literatur (entlehnt von der VOAPP, s.o.) ausgab und erklärte:

Das ZK ist der Ansicht, daß die Massensliteratur in größerem Maße als bisher die Funktion haben muß, die Massen im Sinne der politischen und wirtschaftlichen Hauptaufgaben zu mobilisieren (in 1. Linie Industrialisierung des Landes und Rationalisierung der Industrie, Erhöhung der Effektivität in der Landwirtschaft und ihrer sozialistischen Umwandlung); die Arbeiter und die breite Masse der Werktätigen aktiv zum Klassenstandpunkt zu erziehen, damit sie gegen bürgerliche und kleinbürgerliche Einflüsse und Überbleibsel kämpfen; den Massenlesern zu helfen, sich die Errungenschaften in Wissenschaft, Technik, in Propaganda des Leninismus und im Kampf gegen Verzerrungen anzueignen. 18

Die Ziele des Aufbauprogramms, und vor allem des 1. Fünfjahrplans, angenommen im April 1929, wurden von der RAPP sofort aufgegriffen und unterstützt; darüber hinaus forderte man sogar einen "kul'tplan" (Averbach), einen kulturellen Fünfjahrplan. Schon im April 1928 erschien in der Zeitschrift "Na literaturnom postu" ein Aufruf an alle Schriftsteller, aufs Land zu gehen und über die Kollektivierung zu berichten (s.o.) - eine Forderung, die in erweiterter Form häufig wiederholt wurde. Man organisierte Schriftstellerbrigaden, die in Aufbaugebiete gesandt wurden; die erste dieser Gruppen kehrte im Herbst 1929 nach Moskau zurück; die bekannteste Brigade, zu der Leonov und Vs.Ivanov gehörten, bereiste Baschkirien, Usbekistan und Turkmenistan. - Tatsachenliteratur und insbesondere der oöerk erfuhren einen gewaltigen Aufschwung - ein später Triumph der Faktographen, deren Theorie

zwar weiterhin abgelehnt wurde, denen man aber jetzt keine Alternativen entgegensetzen konnte. Die programmatischen Diskussionen der proletarischen Schriftsteller vor Beginn des Fünfjahrplans hatten keine praktikablen Konzepte für die Lösung der plötzlich anstehenden konkreten Aufgaben gebracht. Die RAPP stand weitgehend unvorbereitet vor der neuen Situation, was auch das planlose Vorgehen und den ständigen Wechsel der Programme erklärt.

Parallel zur Ausschaltung im politischen Bereich vollzog sich die *Gleichschaltung im literarischen Bereich*. Hier ist die Entwicklung als Teil der Kampagnen Stalins gegen die kritische Intelligenz zu sehen, die im Mai 1928 durch den Šachty-Prozeß eingeleitet wurden. Die Partei unterstützte den anti-intellektuellen Kurs der RAPP ebenso wie den anderer proletarischer Organisationen, was zu einer *neuen Kulturrevolution* führte, die alle Bereiche der Kunst erfaßte.¹⁹ Die Aktionen gegen die "bürgerlichen Spezialisten" wurden immer schärfer und bestimmten bald auch die literarische Diskussion. Nachdem schon seit dem Frühjahr 1928 Kritik an der liberalen Haltung des NARKOMPROS aufgekommen war, fand am 13.11.28 in Moskau ein Treffen von Partei- und Komsomolmitgliedern statt, auf dem KERŽENCEV das Hauptreferat hielt. Er konstatierte dabei die Existenz eines allgemeinen Phänomens der "Rechtsabweichung" in der Kunst und zog Vergleiche zur politischen "rechten Opposition", die bald darauf - auf dem XVI. Parteitag im April 1929 - entmachtete wurde.

Im gleichen Maße, in dem sich Industrialisierung und Kollektivierung beschleunigten - April 1929 Annahme des 1. Fünfjahrplans, ab Sommer 1929 "durchgängige Kollektivierung", Herbst 1929 Parole "Fünfjahrplan in 4 Jahren!" - forcierte die RAPP die Kampagnen gegen die nichtproletarischen Schriftsteller: Aktionen gegen Pil'njak, Zamjatin, Lef, Pereval, Bulgakov, Formalismus lösten einander ab und gingen ineinander über. Die differenzierte Auseinandersetzung mußte im literarischen wie im politischen Bereich der pauschalen Verurteilung der Opposition weichen: jeder Gegner der Kollektivierung wurde zum Kulak, jeder Opponent der RAPP zum "rechten Mitläufer".

Obwohl offiziell die Resolution "Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur" aus dem Jahre 1925 weiterhin Geltung besaß, unterstützte die Partei den geschilderten Prozeß. Die wichtigste Stellungnahme stellt in diesem Zusammenhang ein Pravda-Artikel vom Dezember 1929 dar, auf den sich die RAPP später immer wieder berief und der die weitere Entwicklung (u.a. den Beitritt Majakovskijs) entscheidend beeinflusste.²⁰

Das weitgehende Scheitern der Arbeit in Brigaden wie auch der Aktion "Schriftsteller auf die Kolchose" (s.o.), von Sergej Tret'jakov schon im April 1929 kritisiert,²¹ führte am 29. September 1930 zu einem Kurswechsel der RAPP. An diesem Tag wurde die "*Stoßarbeiterbewegung in der Literatur*" ins Leben gerufen - nicht nur ein Versuch, die konstatierte Kluft zwischen Literatur und Aufbauarbeit zu schließen, sondern auch die Gelegenheit, die in letzter Zeit aufgetretene "linke Opposition" innerhalb der RAPP, "Litfront", auszuschalten.²² AVERBACH bezeichnete die Losung vom "Ruf der Stoßarbeiter in die Literatur" (prizyv udarnikov v literaturu) als den bedeutendsten Wendepunkt in der Geschichte der RAPP:

Die Anwerbung der Stoßarbeiter stellt in der Geschichte unserer Bewegung eine Tatsache von gigantischer Bedeutung dar, über die man sagen könnte, daß sie die Vorgeschichte der RAPP beendet und die eigentliche Geschichte einleitet.²³

Jetzt wurde versucht, die RAPP zur Massenorganisation umzugestalten, indem man die Stoßarbeiter aufrief, sich literarisch zu betätigen, den Aufbau vor Ort zu schildern und ihnen gleichzeitig Gelegenheit gab, ihre Texte in verschiedenen Organen zu veröffentlichen. Politische Notwendigkeiten, die jetzt allgemein zu verzeichnende antiintellektuelle Tendenz sowie das Fehlen eigener Konzeptionen führten dazu, daß man auch in diesem Punkt paradoxerweise wieder an Forderungen der Futuristen anknüpfte, obwohl die "literatura fakta" verbal immer noch bekämpft wurde.

Fast gleichzeitig mit den Parteiparolen über die Verschärfung des Aufbau- und Kollektivierungstempos gab die RAPP eine Reihe von Kurzlosungen aus, wie die "Dem'janisierungslosung"

und die Losung "Für die große Kunst des Bolschewismus":

1. Allen Vereinigungen im allgemeinen und jedem proletarischen Schriftsteller im besonderen wird die Aufgabe gestellt, *sich unvenzüglich mit der künstlerischen Darstellung der Helden des Fünfjahresplans zu befassen (...).*
2. Dieser Auftrag (zadanie) ist als obligatorisch zu betrachten, der Stand seiner Erfüllung wird *nach 2 Wochen* überprüft. 24

Zum Kollektivierungsfeldzug der Partei und dem Kulturfeldzug des Komsomol trat jetzt der "Literaturfeldzug" - die Literatur hatte ausschließlich tagespolitischen Notwendigkeiten zu gehorchen. Trotz eines gewaltigen quantitativen Aufschwungs - die Zahl der "litudarniki" stieg innerhalb weniger Monate von 500 auf 20 000²⁵ - blieben die Ergebnisse allerdings weit hinter den Erwartungen zurück: die eingesandten Texte der Stoßarbeiter wiesen ein äußerst niedriges Niveau auf und fanden beim Leser keine Resonanz. Die Losungen von der "Dem'janisierung der Poesie" (Odem'janivanie poëzii) wie die Parole vom "Einholen und überholen der Klassiker der bourgoisen Literatur" (Dognat' i peregnat' klassikov buržuaznoj literatury) hatten sich als ebenso falsch erwiesen wie der Weg der literarischen Stoßarbeiterbewegung, sodaß AVERBACH (auch auf Grund der Kritik von Seiten der Partei) gezwungen war, im Dezember 1931 vor dem 5. Plenum der RAPP zu erklären:

Es ist wahr, wir haben einen Fehler gemacht, als wir sagten, daß heute der Stoßarbeiter zur zentralen Figur der proletarischen Literaturbewegung geworden ist. 26

Inzwischen hatte sich die Einstellung der Partei zur RAPP jedoch geändert. Die Gleichschaltung in der Literatur war weitgehend abgeschlossen und fast alle literarischen Organisationen in die RAPP eingegliedert. Ein Klima der Verunsicherung beherrschte die Szene, selbst regimetreue Schriftsteller (z.B. Gor'kij) sahen sich Verleumdungen ausgesetzt, ihnen wurden die Publikationsmöglichkeiten entzogen, und das literarische Leben kam - abgesehen von der durch die Tagespolitik bestimmten Auftrags- und Aufbau-literatur - weitgehend zum Erliegen. Da der literarische wie publizistische Erfolg der Aktionen der proletarischen Schriftsteller bescheiden war, trat die Partel massiv mit Artikeln in der Pravda gegen die

RAPP auf. Als diese keine Wirkung hervorbrachten, die RAPP hingegen soviel Selbstbewußtsein zeigte, sie nicht ernst zu nehmen (man hatte gerade eine neue Lösung vom "Magnitostroj der Literatur" ausgegeben), stand sie plötzlich in Opposition zur Regierung - ein Zustand, den man natürlich nicht duldete und der am 23. April 1932 durch die Verordnung des ZK *"Über die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen"* beendet wurde.

Der Text der Verordnung zeigt, daß es der Partei in erster Linie darum ging, die Hegemonie der RAPP zu brechen, nicht aber, daß ein Ende der "Auftragsliteratur" angestrebt wurde; so warf man der RAPP zwar einerseits vor, sie hemme den "ernsthaften Aufschwung" des "künstlerischen Schaffens", andererseits wurde festgestellt, daß hierdurch das Ziel, "die sowjetischen Schriftsteller und Künstler auf möglichst umfangreiche Weise für die Aufgaben des sozialistischen Aufbaus zu mobilisieren" gefährdet sei.²⁷ Die Unterstützung der Aufbauarbeit durch die Literatur - an anderer Stelle auch als "literarische Widerspiegelung des Heroismus beim sozialistischen Aufbau" bezeichnet²⁸ - blieb auch in der Folgezeit die Hauptaufgabe der Schriftsteller, trotz der vorzeitigen Beendigung des 1. Fünfjahrplans am 31. Dezember 1932.

Die Gefahr, die für die Partei von den Massenbewegungen der Kulturrevolution ausging, war jedoch gebannt. In einzelnen Bereichen hatte sich eine Eigendynamik entwickelt, die zu spontanen Aktionen und anarchistischen Tendenzen führte - die Steuerungsmechanismen hatten sich als ungenügend erwiesen, sodaß für die Regierung die Beendigung der Kulturrevolution und die Einführung verstärkter Kontrolle zur vordringlichen Aufgabe wurde.

*

Die Darstellung zeigt - in Verbindung mit dem folgenden Kapitel - daß die Literaturpolitik der Partei von großer Bedeutung war, wenngleich sie lange Zeit über "Stellvertreter" (Komsomol, RAPP, ABKB) realisiert wird. Zudem wird deutlich, daß die Tatsachenliteratur, die sich in Form der "literatura

fakta" der Futuristen als Fehlschlag erwiesen hatte (s.u.), später - wenngleich in stark revidierter Form und des theoretischen Hintergrundes beraubt - die literarische Szene vorübergehend beherrscht.

1.2 Die Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung

Obwohl schon seit 1931 die Monographie von ARTHUR JUST über die Presse der UdSSR und die Rolle der Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung vorliegt,²⁹ beschränkt man sich in deutschen Publikationen zu diesem Themenkomplex meist auf kurze Hinweise, ohne dieser für die 20/30er Jahre so wichtigen Erscheinung gerecht zu werden. Die Monographie von V.AL'FEROV³⁰ sowie der Überblicksartikel von A.GUSKI³¹ liefern zusätzliches Material - eine umfassende Erforschung steht aber leider immer noch aus.

Entstehung und Ausbau der ABKB

Die Ursprünge der ABKB liegen im 19. Jahrhundert. Die Redaktionen der revolutionären Exilzeitungen waren von der Basis der proletarischen Massen abgeschnitten und warben deshalb Arbeiter als Informanten an, die dann Beiträge an die Zeitung schickten. Die Funktion war eine zweifache: einerseits wurde ein Teil der Korrespondenzen abgedruckt, andererseits dienten sie als Information für die Herausgeber, die so einen sehr guten Überblick über die Verhältnisse im Innern des Russischen Reiches hatten.³² Die ersten organisierten Korrespondentenzirkel gab es ab 1900 bei der kommunistischen Zeitung "Iskra"; das Netz wurde immer weiter ausgebaut, bis der Ausbruch des 1. Weltkriegs diese Entwicklung stoppte. -

Nach der Oktoberrevolution gingen die Bolschewiki an den Wiederaufbau. Zum wichtigsten Organ wurde dabei die "Pravda", die schon bald die Gründung von "Literaturkollegien" in den Fabriken förderte und systematisch Korrespondenten anwarb. Der Schwester Lenins, M.I.UL'JANOVA, kam die Funktion der Koordination all dieser Aktivitäten zu, sie übernahm auch

1921 den Vorsitz im neugeschaffenen "Zentralbüro" der Literaturkollegien.

Im November 1923 organisierte die "Pravda" die 1. Allunionsversammlung der Arbeiterkorrespondenten. Wichtigster Diskussionspunkt war die Frage des Zugangs zu den Korrespondentenkreisen: sollten die Korrespondenten von Partei, Redaktionen oder Betrieben ernannt oder von Kollektiven gewählt werden? Bedurfte man einer formalen Aufnahme, oder stand jedem Interessierten der Zugang offen? Schließlich setzten sich Kalinin und Ul'janova mit ihrer Ansicht durch, daß auch in Zukunft jeder ohne offizielle Bestätigung in der ABKB mitarbeiten dürfe. Außerdem regte man die Herausgabe einer eigenen Zeitung an, die dann auch ab Januar 1924 unter dem Titel "Rabočij korrespondent" - später "Raboče-krest'janskij korrespondent" - erschien.

Die positive Einstellung der Partei zur ABKB schlug sich im Mai 1924 in der Resolution des XIII. Parteitags "Über die Presse" nieder, doch versuchte man jetzt, die Korrespondenten enger an die Partei zu binden, indem die redaktionelle Leitung von Wand- und Betriebszeitungen in die Hände der lokalen Parteizellen und Komsomol-Organisationen gelegt wurde. Der in der gleichen Resolution vorgebrachten Einschätzung, die Arbeiter- und Bauernkorrespondenten seien "als Reserven zu betrachten, aus denen neue Arbeiter- und Bauernschriftsteller hervorgehen werden"³³ widersprach Ul'janova jedoch auf der 2. Allunionsversammlung der ABKB im Dezember des Jahres, indem sie die eigene Bedeutung der Korrespondenten hervorhob.

Die direkte Einflußnahme der Partei nahm in der Folgezeit ständig zu, im Dezember 1924 stellte das ZK mit den Resolutionen "Über die Arbeiterpresse" und "Über die Bauernpresse" die ABKB vor konkrete Aufgaben bei der Umgestaltung des Landes. Die ab Januar 1925 institutionalisierte Zusammenarbeit mit den Arbeiter- und Bauerninspektionen wertete die ABKB zwar formal auf, führte aber zu weiteren Versuchen der Partei, die Kontrolle über die Korrespondenten zu verstärken. In diesem Sinne ist auch die ZK-Resolution "Über die ABKB" vom

Juni 1925 zu sehen:

Die Hauptaufgabe der Partei besteht darin, den Arbeiter- und Bauernkorrespondenten politisch zu erziehen, ihn in einen abgeordneten Helfer der Partei zu verwandeln (... prevraščaja ego v dejatel'nogo pomoščika partii). 34

Unterstrichen wurde die Bedeutung der Führung durch die Partei und die Erziehung der Korrespondenten durch "Zirkel des politischen Alphabets" (kružki politgramoty) und des "Leninismus" (kružki leninizma).

Die ambivalente Haltung der Partei, die einerseits die Korrespondenten als Kontrollinstanz, als "Stimme der Massen",³⁸ andererseits aber als Urform literarischer Arbeit ansah, dokumentiert sich auch in der (ausführlich im vorigen Kapitel behandelten) ZK-Resolution "Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur" vom Juni 1925, die den "embryonalen, aber gleichzeitig noch nie dagewesenen Formenreichtum" der Arbeiter- und Bauernkorrespondenten und Wandzeitungen ebenso als Teil der "Entwicklung einer neuen Literatur" ansah, wie die "ideologisch bewußte literarisch-künstlerische Produktion".³⁶

Massenkampagnen

Prozesse, die auch für die literarische Entwicklung von Bedeutung waren, setzten meist bei den ABKB schon einige Monate früher ein - so fielen die ersten Massenkampagnen, die unter dem Motto verschiedener Parteilosungen standen, in das Frühjahr 1926. Den Anfang stellte die Aktion "Für die Herrschaft der Ökonomie" (Za režim ekonomiki) dar, zu deren Unterstützung die Partei alle Korrespondenten aufrief, deren Zahl inzwischen auf 250 000 angestiegen war. Um diese Kampagnen noch besser steuern zu können, verstärkte die Partei durch den ZK-Erlaß vom August 1926 "Die nächsten Aufgaben der Partei auf dem Gebiet der ABKB" ihren Einfluß noch weiter und unterstützte den Ausbau des Korrespondentennetzes. Ende 1927 schätzte man die Zahl der Arbeiter- und Bauernkorrespondenten auf 400 000, wobei der Anteil der Bauernkorrespondenten mit 48% den anderer Gruppen deutlich überstieg.³⁷ Aus den Angaben der Pravda geht hervor, daß sie in diesem Jahr 37 419 Korres-

pondenzen erhielt, von denen mehr als 3000 gedruckt und mehr als 10 000 den Ermittlungsbehörden übergeben wurden. Aus diesen Zahlen geht auch hervor, daß die Kontrollfunktion der ABKB andere Aufgaben eindeutig dominierte: die Korrespondenten gerieten in die Rolle halboffizieller Inspektoren. A. Just führt hierzu aus:

Auf der 15 Parteikonferenz (1928) in der Wolgadeutschen Republik wurde gerühmt, daß 35 % aller Beschwerden über Bürokratismus auf dem Wege über die ABK zur Sprache kamen. Diese *Polizeifunktion* der ABK, die immer deutlicher zum Ausdruck kam, mußte dreierlei Folgen zeitigen. Zunächst mußten die Korrespondenten durch Gesetz gegen Verfolgung durch all die geschützt werden, die Ziel ihrer Angriffe sein konnten. Trotzdem mußten sie, um so mehr als ihnen jeder Amtscharakter fehlte, gelegentlich Opfer solcher Verfolgungen werden ... 38

Die Bedeutung der ABKB nahm mit Beginn des 1. Fünfjahresplans weiter zu, im "Fünfjahrplan des Pressewesens" spielte sie eine wichtige Rolle. Ab Dezember 1927 unterstützte man die Massenkampagne "Kritik und Selbstkritik" (kritika i samokritika), wobei als zusätzliches Organ die Wochenbeilage der Arbeiter- und Bauerninspektion "Pod kontrol' mass" (ab März 1928) zur Verfügung stand. Im November des selben Jahres wurde auf der 4. Allsowjetischen Versammlung der ABKB die "Bedeutung der Arbeit der ABK für die Erziehung des neuen Gemeinschaftsmenschen" hervorgehoben (značenie rabot' korovskogo tvorčestva dlja vospitanija novogo čeloveka-obščestvennika).³⁹

Ihren Höhepunkt erreichten die Massenaktionen der ABKB jedoch erst in den Jahren 1929 und 1930. Nachdem die Pravda im Januar 1929 den bislang unveröffentlichten Artikel Lenins "Wie man den Wettbewerb organisieren soll" (Kak organizat' sorevnovanie) publiziert hatte, förderte man überall im Lande verschiedene Formen des "sozialistischen Wettbewerbs". Ohne verstärkten Presseinsatz, der durch die Veröffentlichung der Einzelergebnisse den Wettkampf schürte, wäre eine solche Massenaktion undenkbar gewesen. - Zur Erhöhung der Produktivität versuchte man jetzt, verstärkt *Betriebszeitungen* zu gründen, deren Zahl im Laufe des Jahres 1929 von 200 auf 1000 anstieg.

Als eigentliche Aktionsform dieser Zeit gelten die "rejdy" (eigentlich "militärische Stoßangriffe") - Gruppen von Korres-

ponden ten tauchten überfallartig in Betrieben und Kolchosen auf, um sie zu inspizieren ("smotry"="Musterungen") und die Ergebnisse zu veröffentlichen.

Die Resultate waren für die Partei jedoch nicht nur positiv: die Bewegung drohte ihr zu entgleiten, sie war durch ihr ständiges Anwachsen unüberschaubar und schwer zu kontrollieren; zudem stieg die Zahl der Publikationsorgane ständig. Im Herbst 1929 ordnete die Partei deshalb die Neuwahl der Redaktionskollegien in den Betrieben an, die zum ersten Mal in Form "öffentlich-politischer Massenkampagnen" durchgeführt werden sollten, was weitgehend die Wahl der von der Partei favorisierten Kandidaten garantierte.

Systematisch ging man außerdem daran, eine "niedere Presse" (nizovaja pečat') aufzubauen, die als Pendant zu den überregionalen Organen wirken sollte. Damit die Gefahr unerwünschter Korrespondenzen eingedämmt wurde, erhielten die Betriebszeitungen nun positive Aufgaben: Unterstützung des Kampfes für Rationalisierung, technische Neuerungen, Qualität u.a..

Als im Januar 1930 das ZK der RKP(b) den Aufruf zur "Stoßarbeiterbewegung" (udarniki) herausgab, kam der ABKB erneut die Aufgabe zu, eine Massenaktion gewaltigen Ausmaßes zu unterstützen. Man propagierte die Stoßarbeit, gewann Stoßarbeiter für die ABKB und arbeitete selbst im Pressebereich als Stoßarbeiter. Hierbei standen die Korrespondenten nun aber nicht mehr allein, sie wurden vielmehr unterstützt von den "fliegenden Redaktionen" der Zeitungen, die durchs Land reisten und Schwerpunkte im Aufbauprogramm besuchten. Durch diese Maßnahme wurde die Bedeutung der ABK natürlich geschmälert und ihre ohnehin geringe Selbständigkeit weiter eingeschränkt.

Der Schwerpunkt verlagerte sich jetzt aufs Land. Hier war die Partei noch meist in der Defensive: kleine Parteizellen standen im Zusammenhang mit der Kollektivierung vor riesigen Aufgaben, wobei sie oft das gesamte Dorf gegen sich hatten. Das in den Industriebetrieben erfolgreich eingesetzte Medium der Wandzeitung erfüllte nicht die Erwartungen, sodaß man versuchte, durch spezielle Kolchoszeitungen die Öffentlichkeits-

arbeit zu verbessern. Die Auflagen der überregionalen Bauernzeitungen "Bednota" und "Krest'janskaja gazeta" wurden von 1925 bis 1928 um mehr als 100 % erhöht und sollten sich bis 1933 erneut verdoppeln. Daneben traten jetzt aber verstärkt kleinere Kolchosblätter, über die Just ausführte:

An den Bauern aber mußte man heran mit dem Mittel der gedruckten Zeitung, die an sich schon für den Halbalphabeten ein Fetisch ist. Es kam zu den Massengründungen von Kolchoszeitungen, teils von stationären, teils von vigilanten Druckerei- und Redaktionszentren aus. Sie tragen lediglich agitatorisch-organisatorischen Charakter, da die ganze Kollektivierungsbewegung eine Gewaltmaßnahme ist und keinerlei Bedürfnis der Objekte entspricht. Die Kolchoszeitung ist Führerorgan ohne Einschränkung. 40

An dem Zustandekommen dieser Kollektive (...) haben die *fliegenden Redaktionen der Bauernzeitungen* beträchtlich mitgewirkt. (...) Im Januar und Februar 1930 wurden aus Moskau allein mehr als 50 Kolchos-Zeitungsredaktionen mit dazugehöriger typographischer Einrichtung in die Gebiete totaler Kollektivierung entsandt. 41

Die Umorganisation des Pressewesens dauerte mehrere Jahre, im August 1930 forderte die ZK-Resolution "Über die Umbildung des Zeitungsnetzes in Verbindung mit der Auflösung der Kreise" die verstärkte Herausgabe von Regionalblättern, verbunden mit einer qualifizierten Weiterbildung der Korrespondenten. Die Tendenz zur Professionalisierung in der Pressearbeit war unübersehbar; obwohl die Zahl der Korrespondenten unaufhörlich anstieg, zeichnete sich schon die Wende ab: die begabteren dieser bisher nebenberuflich Tätigen wurden an das "Staatliche Journalisteninstitut" (GIZ) delegiert, während die Masse auf den sechsmonatigen Fernkurs im "Raboče-krest'janskij korrespondent" angewiesen war.

Umbildung

Als es der Partei trotzdem nicht gelang, die ABKB völlig unter Kontrolle zu bringen, die kritischen Korrespondenzen sich nicht auf Details beschränkten, sondern teilweise Grundsatzdiskussionen anregten, sah sich das ZK der RKP(b) gezwungen, diese demokratischen Tendenzen zu stoppen. Im April 1931 erließ man die Resolution "Über die Umbildung der ABKB" (O

perestrojke rabsel'korovskogo dviženija), die die Organisation erheblich straffte und direkt zu gründenden Spezialkommissionen bei Parteieinrichtungen und Redaktionen unterstellte; die Gesamtleitung blieb bei der Pravda. Die Aufgabengebiete der ABKB wurden für die Zukunft fest umrissen und die Bedeutung der politischen Erziehung der Korrespondenten betont.

Die Kritikpunkte kamen auch in verschiedenen Zeitungsartikeln zur Sprache, so verzeichnete der Autor des Pravda-Artikels "Znakomye treli" am 7.8.31 die Tendenz in der ABKB, die professionelle journalistische Tätigkeit unterzubewerten:

Der Artikel enthält eine Kritik der "linken Entgleisungen" (levackich zaskokov) in der ABKB, die sich in der Mißachtung der organisatorischen Rolle der professionellen Journalistik äußert. 42

Ein anderes Problem kritisierte die Redaktion der Zeitschrift "Raboče-krest'janskij korrespondent":

Die Redaktion der Zeitung trat scharf gegen den Formalismus in der ABKB auf, der sich darin äußert, daß eine Reihe von Zeitungen begonnen hat, ständige Arbeiter- und Bauernkorrespondentenposten einzurichten. Es wurde unterstrichen, daß Stoßbrigaden und -posten nur für den begrenzten Zeitraum einzelner Kampagnen zur Lösung konkreter Aufgaben eingerichtet werden und daß sie nicht in ständige Vereinigungen von Reportern umgewandelt werden sollen, denn dies führt zu einem Monopol einer Gruppe von Korrespondenten auf die Berichterstattung, zur Trennung von der Masse der Arbeiter- und Bauernkorrespondenten. 43

Durch die ZK-Resolution war die ABKB vollends in die Rolle eines ausführenden Organs gedrängt worden. Quantitativ setzte sich der Expansitionstrend jedoch fort, wobei die neue Stoßarbeiterbewegung (izotovkoe dviženie)⁴⁴ Mitte des Jahres 1932 einen neuen Höhepunkt brachte. Gleichzeitig verzeichnete man nach Meinung Al'ferovs auch eine neue Qualität der Korrespondententätigkeit:

Immer stärker äußert sich eine charakteristische Besonderheit der neuen Periode in der Entwicklung der ABKB: die Korrespondenten decken nicht nur Fehler auf, sondern sie streben selbst danach, sie vor Ort zu korrigieren, d.h. sie werden zu echten Organisatoren der Massen. 45

Mit Abschluß des 1. Fünfjahrplans ging die Bedeutung der ABKB, die jetzt 3 Millionen Mitglieder zählte, rapide zurück. Ihre Aufgaben wurden teilweise von professionellen Journalisten

übernommen, außerdem stellten manche der neugegründeten Betriebszeitungen ihr Erscheinen ein. Im landwirtschaftlichen Bereich verdrängten stellenweise die Zeitungen der Politabteilungen der MTS (Maschinen-Traktor-Stationen) die Kolchosorgane. - Die ABKB war an ihrem Tiefpunkt angelangt.

1.3 Der Utilitarisierungsprozeß der "linken Futuristen"

Die literarische Arbeit Sergej Tret'jakovs ist, wie auch sein ganzes Leben, eng mit der Geschichte des russischen Futurismus verbunden: er gehörte verschiedenen futuristischen Gruppierungen an, und in seinen Texten lassen sich von den Anfängen bis in die 30er Jahre hinein futuristische Züge aufzeigen.

Die Entwicklung des russischen Futurismus kann man grob in 4 Abschnitte einteilen, die eng mit den politischen Perioden korrespondieren:

- die vorrevolutionäre Periode
- die Zeit der Hegemonie während des Kriegskommunismus
- die Gruppe "Lef" in den Jahren der NEP
- "Novyj Lef" in der Zeit des wirtschaftlichen Aufbaus.

Allen Phasen gemeinsam erscheinen dabei folgende Merkmale:

- Ablehnung der bisherigen Kunst in ihrer Gesamtheit
- Streben nach Originalität und Abgrenzung um jeden Preis; Abweichung und "Verfremdung"
- rationale Betrachtungsweise der Kunst, Entwicklung wissenschaftlicher (oder pseudowissenschaftlicher) Theorien und damit verbunden
- enge Zusammenarbeit mit Literaturwissenschaftlern, die die theoretischen Grundlagen ergänzen.

Da der erste Abschnitt der Entwicklung umfassend bei MARKOV⁴⁶ dokumentiert ist, kann ich mich in bezug auf die vorrevolutionäre Phase auf die wichtigsten Charakteristika beschränken, um dann ausführlicher die Folgezeit zu schildern und vor allem die Gründe für die Richtungswechsel des Futurismus zu diskutieren.

Bewiesen werden soll dabei die *These, daß die Entwicklung des russischen Futurismus als Geschichte zunehmenden Utilitarisierung sowie der Reduktion von literarischen Verfahren und Funktionen interpretiert werden kann*, und daß Grundpositionen, die schon in der Anfangszeit feststellbar sind, auch für Prozesse Ende der 20er Jahre mitverantwortlich sind.

Die vorrevolutionäre Phase: Deformation und Schock

Obwohl die Futuristen schon früh geschlossen auftreten und den Eindruck einer festen Gruppe hervorrufen, verfügen sie in den ersten Jahren über kein genau umrissenes literarisches Konzept. Der einzige Punkt, bei dem alle Mitglieder Übereinstimmung erzielen, ist die Ablehnung der bisherigen Kunst im allgemeinen und des Symbolismus im besonderen. Die Formulierung eines positiven Programms bereitet zunächst Schwierigkeiten - zu unterschiedlich sind die Arbeitsweisen der futuristischen Künstler. Die gesamte Aktivität entfaltet sich anfangs in der *Destruktion*: der Zerstörung des Tafelbildes in der Malerei, der genormten grammatischen Ausformung der Sprache, der kanonisierten literarischen Verfahren, der gewohnten typographischen Gestalt der Bücher usw.. Die Einflüsse des Kubismus, Impressionismus, deutscher Romantik und trotz aller Abgrenzungsbemühungen auch des Symbolismus vermischen sich und führen zu neuen künstlerischen Verfahren; charakteristisch ist dabei die Ausrichtung auf die Gestalt des Textes, die Ausdrucksseite, wohingegen die Semantik zunächst weniger Beachtung findet.

Der Titel des Manifests von 1912 "Eine Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack" (Poščečina obščestvennomu vkusu) unterstreicht die Tatsache, daß die neue Bewegung nicht nur gegen eine überlebte literarische Schule protestiert, sondern darüber hinaus mit dem Anspruch auftritt, den traditionellen Rezeptionsmechanismus zu zerstören. - Die Aussagen des Manifests sind in erster Linie negativ formuliert, wenn man etwa gegen die herrschende Ästhetik vorgeht und fordert, Puškin, Dostoevskij, Tolstoj u.a. "vom Dampfer der Gegenwart zu werfen."⁴⁷ Die gebotenen Alternativen - "Erweiterung des Wort-

schatzes des Poeten in seinem Umfang durch willkürliche und abgeleitete Worte"⁴⁸ - bleiben äußerst vage.

Etwas genauere Vorstellungen finden sich im Vorwort der Sammlung "Sadok sudej II" vom Februar 1913, wo sich die für die weitere Arbeit der Futuristen typischen Forderungen finden (Nichtbeachtung grammatischer Regeln, Notwendigkeit der Bildung von Neologismen durch Austausch von Prä- und Suffixen, Verdeutlichung des metaphorischen Charakters der Worte, Offenlegung des Zusammenhangs von Lautgestalt und Bedeutung usw.).⁴⁹ Die ausgearbeiteten Konzepte KRUČENYCHS und CHLEBNIKOVs für eine universelle, transmentale Sprache (zaum') werden hingegen nur von einigen Futuristen aufgegriffen.

Der destruktive, kulturkritische Aspekt steht in diesen Zeit eindeutig im Vordergrund, der politische (allerdings nicht parteipolitische) Aspekt wird durch administrative Gegenmaßnahmen (Auftrittsverbote, Zensur) zeitweise verstärkt - bekämpft wird ja nicht nur eine andere literarische Richtung, sondern das gesamte kulturelle System, das im autokratischen Rußland eng mit dem politisch-ökonomischen System verbunden ist. Trotzdem bleibt festzuhalten, daß die Futuristen in diesem Stadium keine direkten politischen, ökonomischen oder sozialen Forderungen erheben und durch ihr bohemehaftes Auftreten schon rein äußerlich einen apolitischen Eindruck hervorrufen.

Der Kriegsausbruch verändert die Situation grundlegend, zum einen durch die räumliche Zersplitterung der futuristischen Gruppe, zum anderen durch die neuen Impulse, die die Krisensituation der Kunst gibt. Der bohemehafte Stil tritt in den Hintergrund, und die rationalistischen Aspekte verstärken sich, wobei nicht nur an Chlebnikovs Versuche erinnert werden muß, die Natur und das gesamte Leben zahlenmäßig zu erfassen, sondern vor allem an die ersten Kontakte zu VIKTOR ŠKLOVSKIJ, der bereits 1914 ("Voskrešenie slova") unter dem Einfluß des Futurismus die Grundzüge seiner Verfremdungstheorie entwickelt.

Der sich durch die Kriegssituation ständig wandelnde Kontext läßt die bisherige futuristische Theorie und Praxis bald

unbefriedigend erscheinen: die erwarteten Wirkungen bleiben aus, das bürgerliche Publikum zerfällt und tagespolitische Fragestellungen bestimmen das Leben. Die Krise des bürgerlichen Publikums muß zwangsläufig auch zur Krise der Avantgarde werden, da die Forderung Nr. 1 des Manifests von 1912 - die Destruktion der tradierten Ästhetik - weitgehend erfüllt scheint; das Hauptverdienst gebührt hierbei aber weniger dem Futurismus als dem Krieg und den hierdurch offen zutage tretenden sozialen Spannungen. Konsequenterweise erklärt Majakovskij im Dezember 1915 den Futurismus für gestorben, da er im Leben aufgegangen sei - die gleiche Formulierung, wie man sie 1928 wieder gebrauchen wird.

Die Suche nach einem neuen, positiv formulierten Programm führt schließlich 1916 zur Spaltung der ursprünglichen kubo-futuristischen Gruppe "Hylea".

Kriegskommunismus und Hegemonie der Futuristen: Die Kunst der Kommune

Trotz des Krieges halten die Futuristen noch lange an der Forderung nach strikter Trennung von Politik und Kunst fest. Während sie auch durch die Februarrevolution kaum umgestimmt werden,⁵⁰ stellt die Oktoberrevolution die entscheidende Wende in der Geschichte des russischen Futurismus dar. Majakovskij berichtet später: "Oktober. Anerkennen oder nicht anerkennen? Diese Frage existierte für mich (und die übrigen Moskauer Futuristen) nicht. MEINE Revolution."⁵¹

Die Gründe dafür, daß sich die Futuristen nicht nur als einzige namhafte künstlerische Gruppierung der bolschewistischen Regierung gegenüber kooperationsbereit zeigen, sondern darüberhinaus die bolschewistische Revolution als ihre eigene ansehen, liegen wohl überwiegend in der *gemeinsamen antibürgerlichen Einstellung*. Die antibourgoisen (und anfangs weniger antikapitalistischen) Futuristen sehen eine Möglichkeit, nicht nur die Destruktion der tradierten Ästhetik zu vollenden, sondern gleichzeitig die eigene, neue Kunst an deren Stelle zu setzen. Ging es bislang um Provokation und Erweckung von Aufmerksamkeit, so sucht man nun nach öffentlicher Anerkennung, d.h. man verfolgt eine Taktik, die man

bisher heftig kritisiert hat. Dieses Streben nach Anerkennung und öffentlicher Unterstützung führt - mangels Alternativen für Partei und Regierung - bald zu einem beträchtlichen Aufschwung der futuristischen Bewegung. Da die bürgerliche Kunst in diesen Jahren keine nennenswerte Rolle spielt, und die Deformation und Verfremdung der "alten" Kunst für das neue, relativ ungebildete Publikum, das die abzulehnende Kunst ja gar nicht kennt, keinen Selbstwert darstellt, ergibt sich für die Futuristen die Notwendigkeit, innerhalb kurzer Zeit neue Verfahren zu entwickeln, bzw. die erprobten futuristischen Verfahren dem veränderten Kontext anzupassen.

Diese Phase der Entwicklung, die später von ihnen selbst "Laboratoriumsphase" genannt wird, ist jedoch nicht nur durch die skizzierte Problematik gekennzeichnet, sondern durch die äußere Situation (Bürgerkrieg - Intervention - Kriegskommunismus), die eine eingreifende, die kommunistische Politik unterstützende Politik erfordert.

Die Ziele der Partei und der Futuristen decken sich jedoch nur teilweise. Wie den Anhängern des Proletkult geht es den Futuristen nicht nur um eine politisch-ökonomische Umwälzung, sondern um eine durchgreifende *Kulturrevolution*, wobei die Ablehnung des "kulturellen Erbes" innerhalb des Proletkult allerdings heftig umstritten ist, während die Futuristen kompromißlos an ihrer vorrevolutionären Einstellung festhalten. Beide Bewegungen stellen ihre Aktivitäten aber zunächst in den Dienst der politischen Revolution, da sich die äußere und innere Lage immer mehr zuspitzt. Das Resultat sind Aufklärungs- und Agitationsaktionen bisher unbekannten Ausmaßes. Der Papiermangel führt zu Verschiebungen im Mediensystem und läßt neue Genres aufkommen: Spruchbänder, Plakate, Lehrstücke etc.. *Um sich auf das neue Publikum einzustellen, reduzieren die Futuristen ihre literarischen Verfahren unter dem Gesichtspunkt maximaler Wirksamkeit.* An die Stelle des bohèmehaften Künstlerdaseins tritt jetzt planmäßige Arbeit unter Berücksichtigung wirkungsästhetischer Fragestellungen.

Bedeutende Unterstützung finden die Futuristen beim Volkskommissar für Aufklärung LUNAČARSKIJ, der - trotz seiner scharfen Ablehnung ikonoklastischer Tendenzen - avantgar-

distischen Strömungen prinzipiell positiv gegenübersteht und deren Vertreter für die Mitarbeit in den Organen des Kommissariats gewinnt.

Fehlte den Futuristen bisher die Möglichkeit zur Selbstdarstellung auch im publizistischen Bereich, so wird diese Lücke im Dezember 1918 mit der Herausgabe der Zeitschrift "Die Kunst der Kommune" (Iskusstvo kommuny) geschlossen. Jetzt kann dem Publikum ein umfassendes Bild der futuristischen Konzepte und Aktionen gegeben werden. Die Ablehnung des "kulturellen Erbes", nun auch begründet durch die Auffassung von der ideologischen Markiertheit literarischer Verfahren, tritt bald wieder in den Mittelpunkt des Interesses und wird zum wichtigsten Abgrenzungskriterium gegenüber dem Proletkult, dessen Mitgliederzahl die der futuristischen Gruppierungen und Zirkel um das Hundertfache übersteigt.

In dieser Situation wird die futuristische Theorie weiter ausgebaut, wobei die Zusammenarbeit mit den Formalisten besonders fruchtbar ist. Jetzt entwickelt sich ein über den Bereich der Kunst hinausgehendes Revolutionskonzept, das alle Bereiche des Lebens umfaßt, wobei der Umwandlung des Alltags (byt) eine besondere Bedeutung zukommt. *Die Kunst wird von Brik, Kušner, Majakovskij u.a. nur als eine spezielle Form der Arbeit, der Produktion angesehen*, die sich kaum von anderen Tätigkeiten unterscheidet. Folglich ist eine bewußte Handhabung der künstlerischen Verfahren anzustreben - eine Forderung, die nicht nur einen weiteren Angriff gegen die bürgerliche Ästhetik darstellt, sondern darüberhinaus die Rezeption des Formalismus widerspiegelt.

Trotz der unbestreitbaren Erfolge der Futuristen auf dem Gebiet der Agitation kommt es bald zu Differenzen mit Lunačarskij, der die *Forderung, den Futurismus als "Staatskunst" anzuerkennen* in seinem Artikel "Ein Löffel Gegengift" (Ložka protivojadija)⁵² entschieden zurückweist. Die staatliche Anerkennung bleibt auch jener Gruppierung versagt, die sich als "Kommunisty-futuristy" beim Vyborger Parteikomitee um Registrierung als Parteiorganisation bemüht.⁵³ Obwohl die futuristische Kunst durch Massenaktionen, Straßenkunst u.ä.

die Szene dominiert, kommt es im Frühjahr 1919 zu mehreren Rückschlägen: im April erscheint das letzte Heft der "Iskusstvo kommyny"; kurz darauf muß der futuristische Verlag "Iskusstvo molodych" (IMO) schließen. Zweifellos wurden der Partei die futuristischen Gruppierungen zu einflußreich; sie machten mit Staatsgeldern Kulturpolitik, die an avantgardistischen Vorstellungen ausgerichtet war, verbat sich mehrfach staatliche Einflußnahme und behaupteten andererseits, die "Staatskunst" zu repräsentieren. Die Ursache der Differenzen lag jedoch tiefer, im differierenden Revolutionsverständnis: die Partei betonte den absoluten Vorrang der politisch-ökonomischen Veränderung, während die Futuristen die Kulturrevolution (im weitesten Sinne) als gleichbedeutend ansahen. Obwohl die Partei der Kunst eine gewisse aktive Funktion zusprach, sah sie in ihr in erster Linie eine Überbauerscheinung, während die Futuristen forderten, mit Hilfe der Kunst alle Formen des menschlichen Zusammenlebens, des Alltags und der Produktion zu revolutionieren.

Das Jahr 1920 leitet die Differenzierung im literarischen Spektrum ein (s. Kap. 1.1), was zu einer weiteren Schwächung des Futurismus führt; zwar verzeichnet man auch weiterhin Erfolge, doch dafür setzt auch innerhalb des Futurismus die Fraktionsbildung ein, die deutlich werden läßt, daß man nach der Revolution pauschal verschiedene avantgardistische Strömungen unter dem Sammelbegriff "Futurismus" vereinte, was bei der jetzt stattfindenden Ausdifferenzierung des Programms zu Austritten und Gruppenbildungen führt.

Da die Publikationsmöglichkeiten immer weiter eingeschränkt werden, nutzt man jetzt die Gelegenheit zu verstärkter Theaterarbeit: MEJERCHOL'D wird vorübergehend Leiter der Theaterabteilung von NARKOMPROS, während ĖJZENŠTEJN als Direktor des 1. Arbeitertheaters des Proletkult ARVATOV und TRET'JAKOV als Mitarbeiter gewinnt.

Im Jahr 1922 setzt sich der Niedergang des Proletkult fort, als Vereinigung der "proletarischen Schriftsteller" gewinnen "Kuznica" und "Oktjabr" an Bedeutung. Auch bei den Futuristen vollzieht sich ein Wandel, die utilitaristische Fraktion ge-

winnt im Bereich der bildenden Kunst die Oberhand; man konzentriert sich nun zunehmend auf Design, auf Entwürfe für Stoffmuster, Möbel, Kleidung u.ä..

Lef und NĖP: Die Verbindung von Kunst und Wissenschaft

Die NEP-Politik und die damit verbundenen konservativen Tendenzen im kulturellen Bereich lassen die Notwendigkeit eines engen Zusammenschlusses der Futuristen immer notwendiger erscheinen. Nachdem die unmittelbaren tagespolitischen Aufgaben in den Hintergrund getreten sind, brechen die bisher verdeckten Differenzen auf. Der Proletkult ist zerfallen und kommt als Sammelbecken nicht mehr in Betracht. Programmatische Fragen treten wieder in den Vordergrund, wobei den Futuristen im Ringen um staatliche Anerkennung ein neuer Rivale durch die Gründung der MAPP erwächst, so daß nun (mit den popuťiki) drei bedeutende Richtungen die Szene beherrschen.

Nachdem Brik und Tret'jakov schon Ende 1922 Überlegungen angestellt hatten, die "linken" Futuristen um eine neuzugründende Zeitschrift zu sammeln, die auch anderen progressiven Künstlern und Wissenschaftlern offenstehen sollte,⁵⁴ bringt der März 1923 für alle drei literarische Gruppierungen wegweisende Ereignisse:

- Am 2. März 1923 erscheint Lenins Aufsatz "Lieber weniger, dafür aber besser" ("für den Anfang sollte uns eine echt bürgerliche Kultur genügen").
- Mitte März 1923 wird durch den Zusammenschluß von Oktjabr' mit anderen Gruppierungen die MAPP gegründet, die in kurzer Zeit zur führenden Organisation der proletarischen Schriftsteller wird.
- Ende März 1923 erscheint auf Initiative Majakovskijs das Heft Nr. 1 der futuristischen Zeitschrift "Lef" (Levyj front iskusstv).

Die neue Zeitschrift, die die Lücke schließt, die durch die Einstellung der "Iskusstvo kommyny" entstanden war, ermöglicht es den linken Futuristen, über einen längeren Zeitraum ihre theoretischen Vorstellungen sowie Auszüge aus praktischen Arbeiten zu publizieren. Die Artikel sind überwiegend

auf die *Produktionskunst* ausgerichtet, der Schwerpunkt der literarischen Arbeit liegt jedoch eindeutig auf der Lyrik.

Die erste Ausgabe des "Lef" enthält mehrere programmatische Artikel, die durch explizite Abgrenzung gegen andere Richtungen die Eigenständigkeit der Bewegung betonen. Als Hauptgegner erscheinen jene Schriftsteller, die in traditioneller Weise fortschrittliche Inhalte vermitteln wollen, d.h. der Revolution *durch* die Kunst ein bedeutend höheres Gewicht beimessen als der Revolution *in* der Kunst, die dann die Umwälzung der gesamten Kultur bewirken soll.

Auf den ersten Seiten der neuen Zeitschrift findet sich das Manifest "Wofür kämpft Lef?" (Za čto boretsja Lef?), das von ASEEV, ARVATOV, BRIK, KUŠNER, MAJAKOVSKIJ, TRET'JAKOV und ČUŽAK unterzeichnet ist. Man knüpft hierin ausdrücklich an die vorrevolutionäre Phase (Poščečina, Sadok sudej) an, erinnert an die Verdienste des Futurismus in der Zeit nach der Revolution, die Mitarbeit in IZO, TEO, MUZO, an Tatlins Modell der III. Internationale, Majakovskijs "Misterija buff", sowie seine ROSTA-Fenster. Die Hauptaufgabe wird in der Sammlung der "linken Kräfte" gesehen, um auf diesem Wege die Kulturrevolution fortzusetzen:

Lef soll die linken Kräfte sammeln. (...) Lef soll eine Front bilden zur Sprengung des Alten, für den Kampf um die neue Kultur. 55

Diese futuristische Grundforderung findet sich auch im folgenden Artikel (V kogo vglyzaetsja Lef?):

Aber wir (...) werden gegen die Übertragung der Arbeitsmethoden der Toten auf die heutige Kunst kämpfen. (No my (...) budem borotsja protiv perenesenija metodov raboty mertvych v segodnjaščnee iskusstvo.) 56

Im Gegensatz zur vorrevolutionären Zeit, der Phase der Destruktion, wird jetzt aber die konstruktive Funktion der futuristischen Kunst betont, man will für die "Kunst des Lebens-Bauens" kämpfen (Lef budet borot'sja za iskusstvo-stroenija žizni).⁵⁷ Der Kampf richtet sich nicht nur gegen die Tradition in der Kunst, sondern gleichzeitig gegen die veralteten, erstarrten Formen des menschlichen Zusammenlebens, des Alltags:

Wir kämpfen mit dem alten Alltag. Wir werden mit den Überresten dieses Alltags im heutigen Leben kämpfen.

(My borolis' so starym bytom. My budem borot'sja s ostatkami štogo byta v segodnja.) 58

Die theoretische Grundlage bildet dabei die Konzeption ČUŽAKS vom "Lebens-Bauen", die er im Artikel "Im Zeichen des Lebens-Bauens" (Pod znakom žiznestroenija) zusammenfaßt, wobei er eigene Ideen aus der Vorkriegszeit mit Vorstellungen O.Briks verbindet. Die Kunst stellt für ihn nur *eine* Form des Lebens-Bauens dar, wobei als künstlerische Methode ein "*Ultra-Realismus*" anzustreben ist ("Tol'ko surovyj ul'tra-realizm, bez teni privkusa romantiki"). 59

Die nüchterne Betrachtung der Kunst und ihre rationale Handhabung hatte O.BRIK schon 1918 in der "Kunst der Kommune" gefordert:

Jeder, der die lebendige Kunst liebt, der versteht, daß nicht die Idee, sondern das reale *Ding* (real'naja vešč') das Ziel jedes wahren Schaffens darstellt; jeder, der etwas Dingliches schaffen kann, soll an der Gründung dieser echt proletarischen Zentren der künstlerischen Kultur teilnehmen. *Die Realität und kein Gespenst*. Das sind die Losungen der künftigen Kunst der Kommune. 60

Die "Verdinglichung" der Kunst, der "veščizm" wird besonders vom Moskauer Inchuk propagiert. Der Grundgedanke besteht darin, "jedes Kunstwerk analog zur materiellen Produktion zum 'Ding' zu erklären und damit die Assoziation der materiellen und nutzbringenden Tätigkeit hervorzurufen, während andererseits der Begriff der Kunst in seinem traditionellen Sinn entwertet wird." 61 Dieser Versuch der Aufhebung der verschiedenen Praxisformen wird vor allem von BORIS ARVATOV zu einer Theorie der "Produktionskunst" ausgebaut.

Die praktische Umsetzung der Produktionskunst-Theorie bereitet jedoch erhebliche Schwierigkeiten. Im Bereich der darstellenden Kunst sind die Erfolge beachtlich - auf weite Zustimmung stoßen sie jedoch nicht; die uns noch heute "modern" erscheinenden Möbel-, Kleidungs- und Geschirrentwürfe finden im Ausland mehr Anerkennung als im kulturell rückständigen Sowjetrußland. Doch wenngleich größere Projekte wie Tatlins "Modell der III. Internationale" nie realisiert wurden, darf man den Einfluß dieser Künstler nicht unterschätzen, da sie gleichzeitig als Lehrer an den Vchutemas unterrichten. 62

Die größten Probleme ergeben sich bei der Anwendung der Produktionskunst-Theorie auf die literarische Produktion. Obwohl alte futuristische Verfahren wie Bildung von Neologismen, sprachliche Deformationen etc. wieder diskutiert und immer noch angewandt werden, so hatte doch die Zeit des Kriegskommunismus gezeigt, daß eine aktive, "aufbauende" Funktion besser von weniger verfremdeten Prosaformen erfüllt werden konnte - sie treffen auch auf größeres Interesse beim neuformierten Publikum. Ausgearbeitete und erprobte Konzeptionen fehlen jedoch, da der größte Teil der Lef-Mitglieder bisher Lyrik geschrieben hat. -

Obwohl er seine Gedichte oft zur politischen Agitation oder zur Werbung für Erzeugnisse der staatlichen Industriebetriebe eingesetzt hat, wird Majakovskij schon bald zum Opfer der Kritik aus den eigenen Reihen: Čužak verurteilt sein Poem "Pro što" als "empfindsamen Roman" (*čuvstvitel'nyj roman*).⁶⁹ Die Differenzen über ein engeres oder weitergefaßtes Programm führen sogar zu Čužaks vorübergehendem Austritt aus der Redaktion.

Besser gelingt die *Übertragung handwerklicher und wissenschaftlicher Methoden auf die Kunst* im Bereich der Dramatik. Der von Mejerchol'd proklamierte "Theateroktober" führt zu zahlreichen Experimenten auf der Bühne, zum Einsatz von Filmen, zur Aufhebung der dramatischen Genrengrenzen und den Versuchen der wissenschaftlichen Rezeptionsforschung auf einer quasi-behaviouristischen Grundlage. Große Bedeutung bekommt die von ihm entwickelte "Biomechanik" - eine Methode zur optimalen, rationalen Steuerung der Körperbewegungen, die in den Studios unterrichtet und trainiert wird; nichts soll mehr dem Zufall überlassen bleiben. Nicht nur bei der "Biomechanik" wird der Einfluß ALEKSEJ GASTEVS deutlich, des früheren Proletkultdichters, der am von ihm geleiteten "Zentralinstitut für Arbeit" (CIT) eine Theorie der "wissenschaftlichen Arbeitsorganisation" (NOT=Naučnaja organizacija truda) erarbeitet hat, die die konsequente Fortführung der Ideen des amerikanischen Taylorismus darstellt.⁶⁴

Schon früh erkennen die Futuristen die Möglichkeiten, die

ihnen das neue *Medium des Films* bietet; mit Dziga Vertov und Sergej Ėjzenstejn verfügt Lef zumindest zeitweise über die aus heutiger Sicht wichtigsten Filmregisseure der Zeit. VERTOV veröffentlicht in Heft 3 des Lef seinen Aufsatz "Kinoki. Perevorot", mit dem er die Grundlage für faktographisches Arbeiten im Bereich des Films legt. Er spricht sich in seinem Beitrag gegen den vorherrschenden psychologisierenden, theatralischen Film aus, dem er die "Kino-Chronik" und die "Radio-Chronik" gegenüberstellt.

Charakteristisch ist die Mitarbeit der formalistischen Literaturkritiker und -wissenschaftler auch für diese Phase; zu erwähnen ist hier vor allem das Heft 5 (1924) mit mehreren Beiträgen zur Sprache Lenins, sowie Vinokurs Kritik der Zeitungssprache in Heft 6 (1924).⁶⁵ Am bezeichnendsten aber sowohl für das Selbstverständnis der Futuristen, wie für die weitere Entwicklung ihrer Theorie ist JURIJ TYNJANOVs Aufsatz "Über das literarische Faktum" (О литературном факте),⁶⁶ dessen zentrale Thesen lauten:

1. Jedes beliebige Genre rückt in der Epoche seines Verfalls aus dem Zentrum an die Peripherie, an seinem Platz aber taucht aus den Kleinigkeiten der Literatur, aus ihren Hinterhöfen und Niederungen eine neue Erscheinung im Zentrum auf. 67
2. Das Wesen der "neuen Form" liegt gerade im neuen Konstruktionsprinzip, in der neuen Verwendung der Beziehungen zwischen dem konstruktiven Faktor und den untergeordneten Faktoren, also dem Material. 68
3. In einer Epoche des Zerfalls der zentralen vorherrschenden Strömungen zeichnet sich dialektisch ein neues Konstruktionsprinzip ab. Indem sich die großen Formen automatisieren, unterstreichen sie die Bedeutung der kleinen Formen (und umgekehrt). 69
4. Zeitungen und Zeitschriften gibt es bereits viele Jahre, aber sie existieren als außerliterarisches Faktum. Heutzutage jedoch konzentriert sich das Interesse auf die Zeitung, die Zeitschrift und den Almanach als eigenständiges literarisches Werk, als Konstruktion. 70

Diese Zusammenarbeit zwischen Futurismus und Formalismus führt zu grotesken Zirkelschlüssen: die Formalisten entwickeln eine allgemeine Literaturtheorie (bes. Evolutionstheorie) ausgehend von der Kunst des russischen Futurismus - die Futuristen berufen sich auf diese Theorie und benutzen sie als Legitimation

für ihren Hegemonieanspruch. Der Einfluß der Literaturtheorie auf den Futurismus findet seine Entsprechung in der Rezeption anderer wissenschaftlicher (oder pseudowissenschaftlicher) Ansätze, wie z.B. der erwähnten "NOT" und der "Biomechanik". Das Maß der Wissenschaftsgläubigkeit in der Frühzeit der UdSSR ist nur verständlich vor dem Hintergrund der totalen Rückständigkeit des Landes auch in wissenschaftlicher Hinsicht. In dieser Phase einer zweiten "Aufklärung" glaubt man, durch wissenschaftliche Erforschung und Planung von Gesellschaft und Industrie innerhalb kürzester Zeit zu lösen und das "fortschrittliche" Amerika auf diesem Wege einzuholen. In bezug auf Fehleinschätzungen und Übertreibungen - die es nicht nur bei den Futuristen, sondern auch beim Proletkult, bei Teilen der proletarischen Schriftstellern und natürlich der Partei gibt - holt Rußland nun das nach, was ein Teil der westeuropäischen Völker schon im 18. und 19. Jahrhundert hinter sich gebracht hat.

Trotz aller Abgrenzungsbestrebungen sind die Lef-Mitglieder durch äußere Umstände gezwungen, mit anderen Gruppen zu koalieren. Nachdem im September 1923 Trockijs Buch "Literatur und Revolution" den popuťiki weiteren Auftrieb gegeben hat, kommt es im Zuge der NEP-Politik besonders im Jahre 1923 zur Entstehung von zahlreichen Privatverlagen und -zeitschriften, die der Unterhaltungspresse dienen. Das Ergebnis ist ein "z.T. bürgerlich geprägtes literarisches Leben".⁷¹ Vor diesem Hintergrund ist das Abkommen zwischen Lef und MAPP zu sehen, das im November geschlossen wird. Indem man das gemeinsame Postulat der Parteilichkeit und Beeinflussung des Lesers betont, wendet man sich gegen die "bourgeois-adeligen" (buržuazno-dvorjanskije) und "Schein-Weggenossen-Gruppierungen" (mnimopopuťničeskie gruppirovki); an die Stelle der gegenseitigen Polemik (zwischen Lef und MAPP) soll die Diskussion treten.

Größere Schwierigkeiten ergeben sich aber aus internen Richtungskämpfen und dem Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis. Obwohl die Konzeptionen vom "Lebens-Bauen" und der "Produktionskunst" bisher nicht erfolgreich im Bereich der Literatur umgesetzt werden konnten, versucht Čužak, sein enges

ästhetisches Programm durchzusetzen und die Führung des Lef in organisatorischer Hinsicht zu straffen. Sein Hauptopponent Majakovskij (s.o.) befindet sich 1924 oft auf Reisen, Arvatov wird seit Mitte 1923 durch ein Nervenleiden an der Mitarbeit gehindert und Sergej Tret'jakov tritt Anfang 1924 seine Tätigkeit in China an. Verstärkt durch das infolge der "Verbürgerlichung" der kulturellen Szene nachlassende Publikumsinteresse vollzieht sich der Niedergang der Zeitschrift "Lef": die Auflage sinkt von 3000 bis 5000 auf 1500 Exemplare. Da auch qualifizierte literarische Texte ausbleiben, verzögert sich die Herausgabe der Hefte, bis Lef 1925 sein Erscheinen einstellt. Kurz zuvor war es zu einer offenen Kontroverse auf der Konferenz der gesamten "linken Front" in Moskau gekommen (16./17. 1.25). Čužak hatte mit Unterstützung der Gruppe "Jugo-Lef" versucht, seine Vorstellungen von einer straffen organisatorischen und programmatischen Führung durchzusetzen. Čužaks dogmatische Haltung führte zur bisher ernstesten Krise, und obwohl er sich nicht gegen die liberale Fraktion um Majakovskij durchzusetzen vermochte, markiert dieses Datum das vorläufige Ende einer geschlossenen "linken Front" der Futuristen.

Von der NEP zum Fünfjahrplan: Novyj Lef

Der Zerfall der Gruppe Lef, verbunden mit dem Untergang der Zeitschrift, fällt nicht zufällig ins Jahr 1925, markiert dieses Datum doch einen wichtigen Einschnitt in der kulturellen Entwicklung der Sowjetunion. Die ZK-Resolution vom 18. 6. 1925 unterstreicht die liberale Position der Partei im literarischen Bereich und weist gleichzeitig alle Hege-monieansprüche zurück. Damit richtet sie sich direkt gegen die Gruppen MAPP und Lef, die die Hauptträger der Polemik gewesen waren und immer wieder ein stärkeres Eingreifen der Partei forderten. Ähnlich wie im Falle "Lef" muß auch "Na postu" ihr Erscheinen einstellen, um später unter dem neuen Namen "Na literaturnom postu" wiederaufzuleben.

In der ohnehin bürgerlich geprägten Kommunikationssituation verstärken sich durch die ZK-Resolution die konservativen Züge. Ein Teil der Medien befindet sich in Privatbesitz

und kann mit Gewinn arbeiten, während den Futuristen nach Verlust ihrer Positionen in staatlichen Einrichtungen die finanziellen Voraussetzungen für die weitere Arbeit ebenso fehlen wie die Publikationsmöglichkeiten; die staatlichen Verlage und Redaktionen lehnen - infolge der konservativen Einstellung der führenden Politiker - wiederholt die Veröffentlichung futuristischer Texte ab.

Für einen großen Teil der Probleme sind die Lef-Mitglieder jedoch selbst verantwortlich. So hat man lange Zeit das niedrige Bildungsniveau unterschätzt (ein Fehler, den man vom Proletkult geerbt hatte) und das Fehlen elementarer Kulturtechniken übersehen. Ähnlich wie die Partei (anfangs) auf wirtschaftlichem und sozialem Gebiet wollte man eine kulturelle Entwicklungsstufe überspringen, die der größte Teil der Bevölkerung nicht erlebt hatte. Der Versuch einer Revolutionierung des Alltags (byt) muß ebenso scheitern, wie der Versuch, eine neue Kultur unter Laboratoriumsbedingungen zu entwickeln. Wenngleich der Anlaß für die Auflösung Differenzen über die Organisationsform der Gruppe darstellte, liegen die eigentlichen Ursachen wohl tiefer: die bisherige Arbeit war weitgehend gescheitert, der ausgearbeiteten Žiznestroenie-Theorie standen keine geeigneten literarischen Verfahren gegenüber, denn die ursprünglichen futuristischen zaum'-Texte erwiesen sich als dem Kontext unangemessen. Die Laborphase lieferte auf manchem Gebiet brauchbare Konzepte - In der Literatur kam man über vage Ansätze aber nicht hinaus.

Wichtig für die weitere Entwicklung wird ARVATOV'S Buch "Kunst und Produktion" (Iskusstvo i proizvodstvo. M. 1926). Hierin postuliert er nicht nur die Aufhebung der Trennung verschiedener Praxisformen ("Liquidierung der historisch bedingten Grenzen zwischen der künstlerischen und der allgemeinen sozialen Technik"),⁷² und die damit verbundene Ablösung des Künstlers durch den "Künstler-Ingenieur" (da die Kunst "in einem durchorganisierten, ganzheitlichen sozialen System als besonderer spezialisierter Berufszweig absterben wird"),⁷³ sondern auch schon faktographische Arbeitsweisen:

Das Proletariat muß selbstverständlich das Leben nicht nur abstrakt, mit Hilfe der Wissenschaft, sondern auch konkret, in seiner ganzen Realität kennenlernen. Allerdings ist das für das Proletariat keine Frage der Kunst, als irgendeines willkürlichen Prinzips, sondern die Frage einer möglichst zweckgerichteten, möglichst exakten, planmäßigen Fixierung des Lebens: das Problem der Widerspiegelung des Alltagslebens ist ein Problem des Alltagslebens und kann nur auf der Ebene der Wissenschaft - mit dialektischen Methoden - und Technik gelöst werden: Photographie, Film, Phonograph, Museum, literarische Protokolle des Arbeitslebens - mit anderen Worten, objektive Fixierung plus dialektische Montage der wirklichen Fakten anstelle einer subjektiven Kombination erfundener Fakten, auf denen eine solche abbildende Kunst beruht und ohne die sie undenkbar ist. 74

Es dauert längere Zeit, bis die internen und äußeren Voraussetzungen für einen Neuanfang geschaffen sind; gegen Ende des Jahres 1926 erlangt Majakovskij die Genehmigung zur Herausgabe des "Novyj Lef", der ab Januar 1927 monatlich erscheint.

Wenngleich das Vorwort des 1. Heftes den Titel "Lef bleibt Lef" (Lef ostaetsja Lefom) trägt und man an die alten Vorstellungen von Kultur- und Alltagsrevolution festhält ("Lef - žurnal-kamen' brosaemyj v boloto byta i iskusstva."),⁷⁵ wird eine deutliche Ausrichtung auf publizistische Arbeit deutlich. In seinem Aufsatz "Über den Schriftsteller" (O pisatele) polemisiert VIKTOR ŠKLOVSKIJ gegen die vorherrschende Auffassung vom professionellen Schriftsteller, von der "Schöpfung" literarischer Werke und der besonderen Stellung der "hohen Literatur" und "großen Genre". Propagiert wird das Schreiben als Nebenberuf, der wie ein Handwerk erlernt wird, die Orientierung auf "das Ding" (vešč') und die Produktion "kleiner", faktographischer Genres:

Wenn ihr schreiben lernen wollt, dann müßt ihr vor allem gut euren Beruf kennen. Lernt mit den Augen des Meisters auf fremde Berufe zu sehen und versteht, wie die Dinge gemacht sind. 76

Deshalb besteht eine wirkliche Schule der Literatur darin, daß man lernt, Dinge, Prozesse zu beschreiben. 77

Man muß lernen, Korrespondenzen und Chroniken zu schreiben, dann Artikel, Feuilletons, kleine Erzählungen, Theaterrezensionen, Alltagsöcherks und solche Texte, die den Roman ablösen werden. 78

Großer Wert wird auf die Abgrenzung von der VAPP gelegt, die im November 1926 den "Realismus" als Leitbild verkündet hatte - ideal verkörpert im Schaffen Lev Tolstojs (s. o.). Um den "Lef-Realismus" vom "VAPP-Realismus" deutlicher zu trennen, gewinnt in der Argumentation der Lef-Mitglieder die Opposition "Tatsache vs. Erfindung" (fakt vs. vymysel) immer mehr an Bedeutung. Ausgehend von der formalistischen Grundannahme der "Abweichung" als literarischer Qualität und der Evolution als Dominantenwechsel im System der Genres und Verfahren versucht man, neue Formen realistischer Arbeit zu entwickeln und lehnt den psychologisierenden Realismus der proletarischen Schriftsteller konsequent ab. Um von der Laboratoriums- zur breiten Massenarbeit übergehen zu können, wird eine weitere Reduzierung der literarischen Verfahren angestrebt und dazu aufgefordert, die "halbbelletristischen" Genres, die die größte *unmittelbare* Wirkung haben, weiterzuentwickeln. Rationalismus und Utilitarismus erreichen jetzt bei den Futuristen die höchste Stufe.

Programmatischen Charakter hat O.BRIKS Aufsatz "Näher an die Tatsache" (Bliže k faktu) in dem sich die o.g. Opposition wörtlich wiederfindet:

Man muß die Fakten lieben, man muß genau und scharf die *Tatsache* von der *Erfindung* abgrenzen; man darf diese Dinge nicht durcheinanderbringen. 79

Aber Attrappen und attrappenhafte Erzählungen und Novellen, die vielleicht im ersten Moment ihres Erscheinens einen gewissen Eindruck hervorrufen, werden sehr oft vergessen, aber die *Fixierung und Montage von Fakten* bleibt für immer. 80

Die Orientierung an den "sujetlosen Genres" (bessjužetnye žanry) ist stark beeinflusst von den literaturtheoretischen Arbeiten des russischen Formalismus, besonders VIKTOR ŠKLOVSKIJS, der schon vor dem Krieg die "nichtsujethafte" Literatur Rozanovs erforscht hat. Er liefert auch in Heft 6/1927 eine längere Analyse verschiedener Essayformen unter dem Titel "Literaturnyj opyt (ěssei) v ego formal'nom okruženii".

Eine Aufzählung der faktographischen Genres findet sich im Doppelheft 8/9 1927:

Wir machen (...) gemäß den Anforderungen des Oktobers Losungen, Feuilletons, Montagen, Scherzlieder (častuški), Aushängeschilder, Filmuntertitel, Straßensignale, Plakate, Kinofilme, Zeitungsreportagen, Reklameverse, Kiosks, Musikkouplets, Schaufenster, Kinochroniken, Märsche für Umzüge, Fotos ... 81

Die Argumentation spiegelt sich gut in O.BRIKS Beitrag "Die Fixierung des Fakts" (Fiksacija fakta) wider. Die Notwendigkeit des Übergangs von der sujethaften zur sujetlosen Prosa wird damit begründet, daß die "Intrige" in der ersteren dominiert und alle realen Elemente deformiert, während gerade zum betreffenden Zeitpunkt die Orientierung auf die Gegenwart wichtig sei:

Der Unterschied besteht darin, daß in der sujethaften Prosa das gesamte Interesse des Werks konzentriert ist auf die Entwicklung der dramatischen Intrige, meist der psychologischen Kollisionen und nur als 2. Ebene, als Hintergrund treten lokale Details, Einzelheiten des Alltags auf. In der sujetlosen Prosa gibt es die Intrige schon nicht mehr oder fast nicht mehr; sie dient nur der Verbindung getrennter Beobachtungen, Anekdoten und Gedanken zu einem literarischen Ganzen. Das Genre der Memoiren, Biographien, Erinnerungen und Tagebücher wird zum dominierenden in der zeitgenössischen Literatur und verdrängt entschlossen das Genre der großen Romane und Novellen, die bislang in der Literatur vorgeherrscht haben. 82

Das ist der Kampf des Fakts gegen die schöpferische Erfindung (Ěto - bor'ba fakta protiv tvorčeskoj vudumki), das ist der Kampf der wirklichen Realität gegen das künstlerische Schema, das diese wirkliche Realität sucht und deformiert. 83

Hier wird nun der Bruch mit der alten formalistischen Argumentation deutlich: hatte die Deformation des Gegenstandes in der künstlerischen Beschreibung einen hohen Wert dargestellt, da sie zum "neuen Sehen" der Dinge führte, so wird sie jetzt pauschal verurteilt.

Kaum thematisiert wird die Frage, ob die Einbringung faktographischer Elemente in den Text nicht zu einer Ästhetisierung dieser Fakten führen kann; zumindest bei ŠKLOVSKIJ scheint dieser Aspekt, der mit der neuen "Einstellung auf das Material" (ustanovka na material) verbunden ist, eine Rolle zu spielen. Hansen-Löve führt hierzu aus:

Der zentrale ästhetische Effekt der faktographischen Genres besteht in der Spannung zwischen der objektiven Authentizität der eingeführten Materialien (Dokumente, Be-

schreibungen, historische Quellen, Zitate etc.) und ihrer *uslovnost'* im Rahmen des literarischen, künstlerischen Prosagenres, in dessen Kontext das eingeführte Material neu gesehen wird. 84

Eingeschränkt wird nicht nur das Spektrum zu produzierenden Genres, sondern auch die anzustrebenden Funktionen; die Polyfunktionalität von Literatur wird abgelehnt und durch eine Bifunktionalität ersetzt: Fixierung von Tatsachen (*fiksacija fakta*) und Agitation (*agit*). Weitere Beschränkungen betreffen die Medien, die Schriftsteller werden aufgefordert, in den Dienst der Zeitungen und Zeitschriften zu treten. 85

Obwohl in theoretischer Hinsicht wohl weitgehend Einigkeit innerhalb des Lef herrscht, bleibt das Problem der literarischen Umsetzung unverändert bestehen. Die Hauptaufgabe besteht darin, "eine neue sujetlose Methode der Verbindung der einzelnen Fakten zu finden". 86 Der Anteil der abgedruckten Lyrik in Lef ist deutlich rückläufig, die entstandenen Lücken werden nur teilweise durch Skizzen (*očerks*) von S.Tret'jakov, B.Kušner und V.Šklovskij ausgefüllt, daneben erscheinen Auszüge aus Tret'jakovs "Bio-Interview" "Dën Ši-chua". - Breiten Raum nimmt die Filmdiskussion ein, der zu dieser Zeit das besondere Augenmerk des Lef gilt.

Im Jahre 1928 erreichte die Diskussion zwischen VAPP und Lef ihren Höhepunkt. Nachdem die Angriffe auf die *popučiki* Erfolg gezeigt und Voronskij gegen Ende des Jahres 1927 seine Position als Chefredakteur von "Krasnaja nov'" verloren hat, verstärken die proletarischen Schriftsteller ihre Hegemoniebestrebungen. Als Folge verschärfen sich auch die Polemiken im "Novyj Lef", die jetzt oft die Form vernichtender Rezensionen von Werken der proletarischen Schriftsteller annehmen; das beste Beispiel liefert Briks Aufsatz "Razgrom Fadeeva", in dem er als Grundprinzipien dieses oft als "Meisterwerk" bezeichneten Romans die Psychologisierung der Helden und vor allem die Kopierung der literarischen Verfahren Čechovs nachzuweisen versucht. Statt des traditionellen "Helden" soll nach Briks Meinung "die Sache" in den Mittelpunkt des Textes treten:

Man muß der Literatur die Aufgabe stellen, nicht Leute zu präsentieren, sondern die Sache (delo), nicht Menschen zu beschreiben, sondern Sachen, uns nicht für Menschen zu interessieren, sondern für Sachen. Wir schätzen den Menschen nicht deshalb, weil er lebt, sondern aufgrund der Rolle, die er in unserer Sache spielt. Deshalb ist das Interesse an der Sache für uns grundlegend, aber das Interesse am Menschen ist nur ein abgeleitetes. 87

Durch die intellektuelle Überlegenheit der Lef-Mitglieder ist ihre Argumentation im allgemeinen überzeugender, während die Vertreter der neugegründeten RAPP sich infolge ihrer geringen theoretischen Vorbildung oft der Lächerlichkeit preisgeben. Ihren Gegnern fällt es leicht, ihnen Fehler beim Zitieren oder die totale Unkenntnis grundlegender literarischer Werke nachzuweisen. Einigkeit wird nur bei der Verurteilung der popuťiki erzielt - die als ernsthafter Gegner aber immer mehr in den Hintergrund treten - und in der Kampagne gegen Gor'kij, in die N.Čužak eintritt.⁸⁸

Beim Betrachten der veröffentlichten literarischen Texte in "Novyj Lef" fällt auf, daß die Lyrik völlig verschwindet. Deutlich im Steigen begriffen ist der Anteil faktographischer Arbeiten, vor allem der očerks; die am häufigsten vertretenen Autoren sind S.Tret'jakov, B.Kušner, V.Šklovskij und L.Volkov-Lanit. Als Beispiel für umfangreichere Texte werden weiterhin Auszüge aus Tret'jakovs "Děn Ši-chua" und L.Kassils Buch "Konduit" abgedruckt.⁸⁹ Verwiesen wird zudem auf die faktographisch orientierten Zeitschriften "Nova generacija" in Char'kov und "Nastojaščee" in Novosibirsk.

Inzwischen hat sich die politische Situation grundlegend geändert; die Kollektivierungsbewegung verzeichnet einen bedeutenden Aufschwung, der "Kulturfeldzug" des Komsomol wird im September gestartet und als Reaktion auf die Aufforderung der Partei an die Schriftsteller, die Kollektivierung zu unterstützen, hat die RAPP in ihrer Zeitschrift "Na literaturnom postu" dazu aufgerufen, in die Kolchosen zu gehen, die Kollektivierung mitzuerleben und zu schildern - als Reaktion hierauf war S.Tret'jakov im Juli in den Kaukasus gefahren.

Jetzt bricht man auch offen mit der futuristischen Vergangenheit, die als überlebt bezeichnet und als für die Gegenwart ungeeignet und reaktionär abgelehnt wird:

So wird z.B. die experimentelle phonetische Arbeit der zaum-Dichter, die einen progressiven Faktor in der Epoche der literarischen Anämie des Symbolismus darstellte, heute schon zu einer reaktionären Erscheinung. 90

Immer offener treten jetzt aber auch die Differenzen innerhalb des Lef auf, wengleich man zunächst bemüht ist, nach außen Geschlossenheit zu zeigen. So verbirgt sich hinter der kurzen Bemerkung in der Rubrik "Chronika" über die Übergabe der Redaktionsgeschäfte von Majakovskij an Tret'jakov⁹¹ die Spaltung der Redaktion und der Gruppe. Gemeinsam mit Majakovskij treten Aseev, Prik, Rodčenko, Kirsanov u.a. aus. Die Gründe der Spaltung legt MAJAKOVSKIJ in zwei Vorträgen im September 1928 dar, die beide den Titel "Linker als Lef" (Levee Lefa) tragen.⁹² Er greift hierin heftig den "Lef-Akademismus" an, der den Übergang von der Theorie und Laboratoriumsarbeit zur Massentätigkeit immer weiter hinauszögert:

Die "Neuerer-Arbeit" (novatorskaja rabota), die wir in der Zeitschrift "Novyj Lef" betrieben, bekam den Charakter irgendeiner Gruppenabsonderlichkeit, - sagte Majakovskij. Eine völlig andere Bedeutung wird diese Arbeit haben, wenn sie von der Masse überprüft wird. 93

Als Alternative schlägt er die Auflösung der bisherigen Gruppen bei gleichzeitiger Organisierung der Schriftsteller um Einrichtungen, die Massenagitation betreiben, vor:

Die Aufgabe des Vortrages ist es zu zeigen, daß kleine literarische Splittergruppen sich überlebt haben und daß es anstedellessen notwendig ist, sich um Organisationen zu sammeln, die die Massenagitation betreiben - um Zeitungen, Agitorgane, Kommissionen ... 94

Andere ehemalige Lef-Mitglieder stimmen in diese Kritik ein; scharf kritisiert RODČENKO das Übergewicht der Theorie und die zunehmende "Fetischisierung des Fakts" (fetišizacija fakta) an, wie die anderen, fühlt auch er sich durch die engen programmatischen Vorgaben in seiner Arbeit unzumutbar eingeschränkt:

Lehrt nicht theoretisch, ohne euch mit Praktikern zu beraten; seid keine Freunde, die schlimmer sind als Feinde. Es gibt eine gewaltige Gefahr: abstrakte Theorien für Praktiker, erfunden aufgrund der Ästhetik des Asketismus (abstraktnye teorii dlja praktikov - vy-dumannye radi estetiki asketizma). 95

Vergeblich versucht SERGEJ TRET'JAKOV als neuer Chefredakteur zu vermitteln. Im Leitartikel der Novemberausgabe bezeichnet er die Austritte als "großen Fehler", da seiner Meinung nach eine Korrektur der Gruppenpolitik möglich ist. Er kommt der Majkovskij-Fraktion in mehreren Punkten entgegen, indem er z.B. die Versuche verurteilt, den Lef von einem "freiwilligen Konglomerat" in eine feste "Organisation" umzuformieren. Wie Majakovskij sieht er die Notwendigkeit der Massenarbeit und die "Kristallisierung" der Schriftsteller um öffentliche Publikationsorgane. Solange allerdings noch Kontroversen bestünden, sei es unsinnig, einseitig "abzurüsten" und die Gruppe zu "demobilisieren".

Neben der Diskussion von Organisationsfragen enthalten die letzten fünf Ausgaben des "Novyj Lef" die Abrundung von Čužaks Faktographie- und "Žiznestroenie-Konzept", die ersten Ergebnisse von Tret'jakovs Kolchosarbeiten sowie den programmatischen Aufsatz "Literarische Vielfelderwirtschaft" (Literaturnoe mnogopolie). Gleichzeitig bereitet Čužak die Herausgabe des Sammelbandes "Literatura fakta" vor, der im April 1929 erscheint (s.u.).

Im gleichen Maße, wie die Theorie der Faktographie abgerundet wird, zerfällt jedoch die Gruppe Lef. Diese Entwicklung entspricht der Theorie, die als letzte Stufe die Aufhebung der "Literatur" im Sinne der "Belletristik" vorsah, ein Aufgehen des Schriftstellers in der Produktion und die Ausbildung der Arbeiter und Bauern zu "Korrespondenten"⁹⁶ - eine Ansicht, die nur von wenigen Schriftstellern geteilt werden konnte. Die äußere Situation begünstigt aber die weiteren Aktivitäten der Faktographen, sodaß zumindest vorübergehend die Ziele der "Endindividualisierung" (deindividualizacija) und "Entprofessionalisierung" (deprofessionalizacija)⁹⁷ erreicht werden. In diesem Punkt erfüllt sich während des 1. Fünfjahrplans die Prophezeiung Tret'jakovs:

Der Lef ist tot. Ihr freut euch zu früh! Die Fortsetzung folgt - über den Lef zu den Faktographen. (Lef umer. Rano raduetes'! Prodolženie sleduet - čerez Lef k faktovikam.)⁹⁸

Der Endpunkt des organisierten Futurismus ist erreicht - wieder einmal "geht die Bewegung im Leben auf".⁹⁹ Als Hauptgründe hierfür sind zu nennen:

- die Entwicklung des Futurismus ist durch fortschreitende Utilitarisierung und Rationalisierung gekennzeichnet - die "literatura fakta" ist der Schlußpunkt. Mit Hilfe dieser Theorie soll nun die Trennung der verschiedenen Praxisformen aufgehoben werden.
- der immer weiter ausgefeilten Theorie stand keine praktische Erprobung zur Seite. Besonders Čužak entwickelte seine Konzepte ohne Rücksicht auf die praktische Umsetzbarkeit. Die literarischen Verfahren der früheren Phasen waren dem neuen Kontext unangemessen - neue Verfahren wurden erst langsam von Tret'jakov, Šklovskij u.a. entwickelt.
- nicht alle Schriftsteller des Lef waren bereit, die rigore Reduzierung literarischer Verfahren und Funktionen nachzuvollziehen. Zu verzeichnen ist nicht nur ein deutlicher Qualitätsverlust, sondern vor allem die Einengung des literarischen Spielraums durch *Beschränkung auf die Funktionen "Agitation" und "Information"*. Der geforderte Verzicht auf andere wichtige Funktionen erschien schon jetzt manchen Künstlern gefährlich. Hinzu kam der von Rodčenko kritisierte "*ästhetische Asketismus*", der sinnliche Faktoren unbeachtet ließ.
- die Frage nach der Organisationsform, die schon zur Zeit der Zeitschrift "Lef" Anlaß zur Fraktionsbildung war, wurde ständig diskutiert. Die von Majakovskij versuchte Öffnung der Gruppe stieß bei Čužak auf heftigsten Widerstand. Čužaks dogmatische Haltung, seine Forderung nach straffer Organisation und genau festgelegtem künstlerischem Programm erinnern an den RAPP-Führer Averbach - auch in den unglücklichen Konsequenzen.
- der Druck der RAPP auf alle anderen literarischen Gruppen hatte ständig zugenommen, sodaß das Ende des Lef nur eine Auflösung von vielen dieser Zeit war. Eine große Zahl von Schriftstellern war die Polemiken und Diffamierungen leid und glaubte, durch Beitritt zur RAPP ungestörter arbeiten und publizieren zu können.

Ein kurzes Aufleben des organisierten Futurismus bringt die Gründung des "Ref" durch Majakovskij im September 1929. Das nur vage formulierte Programm, das deutlich im Zeichen der Unterstützung des sozialistischen Aufbaus steht und Fragen der literarischen Verfahren unerwähnt läßt, skizziert MAJAKOVSKIJ am 8.10.29 in seinem Vortrag "Otkryvaetsja Ref" im großen Saal des polytechnischen Museums in Moskau. Der Referent betont das Anknüpfen an die futuristische Vergangenheit und die Dominanz des funktionalen Aspekts:

Vor allem müssen wir erklären, daß wir uns nicht im geringsten lossagen von all unseren früheren Arbeiten, ob als Futuristen, Kom-Futuristen oder schließlich als Lef-Mitglieder. Unsere heutige Position ergibt sich aus unserer gesamten früheren Arbeit.

Alle unsere Auseinandersetzungen mit den Feinden, wie auch mit den Freunden, was wichtiger sei - "Wie man es macht" oder "Was man macht" ("kak delat'" ili "čto delat'") - überdecken wir jetzt mit unserer Hauptlosung "Wofür man etwas macht" (dlja čego delat'), d.h. wir setzen das Primat des Ziels (celi) vor Inhalt und Form. (...) Wir erklären: Nur jene literarischen Mittel sind gut, die zum Ziel führen. 100

Infolge der forcierten Gleichschaltungskampagnen scheitert dieser Versuch aber bald - schon im Februar 1930 tritt Majakovskij und mit ihm "Ref" der RAPP bei.

Die Theorie der "literatura fakta"

Im April 1929 erscheint das Buch "Literatura fakta. Erster Sammelband von Materialien der Arbeiter des Lef",¹⁰¹ herausgegeben von Nikolaj Čužak. Dieser Sammelband vereinigt Aufsätze von Čužak, Tret'jakov, Brik, Šklovskij u.a., die zum größten Teil schon vorher in "Novyj Lef" oder anderen Zeitschriften veröffentlicht worden sind. Bedingt durch die Textauswahl entsteht ein relativ einheitliches Bild der Theorie der Faktographie - homogener als in "Novyj Lef", und damit eine Einheit vortäuschend, die es nie gegeben hat; besonders wenn man bedenkt, daß zum Zeitpunkt der Herausgabe des Buches die meisten in ihm vertretenen Autoren aus dem Lef ausgetreten sind. Trotzdem sollen im folgenden die zentralen Punkte des Buches referiert werden, da es das Selbstverständnis zumindest der Čužak-Fraktion dokumentiert und entscheidend war für das Bild der Faktographie bei Kritikern, Autoren und Lesern.

Das Buch selbst ist als "Handbuch" für Arbeiter- und Bauernkorrespondenten konzipiert und somit von der Textsorte eigentlich eine normative Poetik. Es gliedert sich in mehrere Teile:

- den Einleitungsteil, der die theoretische Grundlage liefert (Čužak und Tret'jakov);
- das Kapitel "Epigonen der Kunst", das die "Inadäquatheit der belletristischen Genres gegenüber den Aufgaben der neuen Realität" zeigt;¹⁰²
- das Kapitel "Lebendiges und Totes" zur Frage des "lebendigen Menschen" (živoj čelovek);
- das Kapitel "Wie und von wem wir lernen" behandelt die Frage des "Lernens bei den Klassikern" (učeba u klasikov);
- das Kapitel "Das Gesicht zur Zeitung" für den Arbeiterkorrespondenten, der verführt worden ist, "den ausgetretenen Weg des betrügend-künstlerischen 'Schaffens'" zu beschreiten;¹⁰³
- das Schlußkapitel "Zum Neuen", dessen Schwerpunkt auf den Fragen der Umsetzung der Theorie in die Praxis liegt.

Als wichtigste Merkmale der "literatura fakta" werden genannt:

- Orientierung auf die Tatsache, den Fakt, verbunden mit einer - für Realismuskonzeptionen üblichen - Uminterpretierung der Begriffe "Wirklichkeit" und "Wahrheit"
- Ablehnung tradierter Verfahren und speziell der psychologisierenden Darstellungsweisen
- Propagierung "niederer", (halb-)publizistischer Genres
- Demokratisierung der Kunstproduktion - statt Demokratisierung der Rezeption
- Nicht nur Revolution in der Kunst, sondern auch Revolution durch die Kunst, die in den Klassenkampf und den Aufbau aktiv eingreift

Genauer läßt sich die Theorie der "literatura fakta" durch folgende semantische Oppositionen charakterisieren, die Čužaks Artikel "Das Schriftsteller-Handbuch" entnommen sind¹⁰⁴ und auch die Terminologie der Faktographen widerspiegeln:

- Literatur des Fakts (literatura fakta) vs. Literatur der Erfindung (l. vydumki, vymysla)
- Leben-Bauen (žiznestroenie) vs. Imitation des Lebens (imitacija žizni)
- Wahrheit (pravda) vs. Wahrscheinlichkeit (pravdopodobie)
- konstruktive Übereinstimmung des Schriftstellers mit dem Thema (stroitel'naja uvjazka pisatelja s temoj) vs. Losgelöstheit des Schriftstellers vom Gegenstand (otryv pisatelja ot predmeta)
- Literatur als Splitter des Lebens (l. oskolok žizni) vs. Trennung von Literatur und Leben (l. i žizn')
- Konkretes (konkretizacija) vs. Allgemeines (voobščje)
- Erlebnisse der Prozesse (pereživanija processov) vs. Erlebnisse des Helden (pereživanija geroja).

Die ideologische Grundlage liefern die Artikel ČUŽAKS "Das Schriftsteller-Handbuch" (Pisatel'skaja pamjatka) und "Literatur des Lebens-Bauens" (Literatura žiznestroenija), die im Widerspruch zur vereinfachten Widerspiegelungstheorie stehen, wie sie in Lenins "Materialismus und Empirio-kritizismus" angelegt ist, allerdings erst später große Bedeutung gewinnt. Stattdessen betont Čužak die grundsätzlichen Unterschiede von Veränderungen in Basis und Überbau. Hierbei stützt er sich auf BOGDANOV'S "Allgemeine Organisationstheorie", die drei Bereiche der Organisation unterscheidet: die von Dingen (Technik), von Menschen (Ökonomie, Politik) und von Ideen (Kultur, Ideologie).¹⁰⁵ Wichtig ist hierbei, daß allen Bereichen gleiche Bedeutung beigemessen wird, und so das Primat der Ökonomie (bei Marx) abgelehnt wird. - Hieraus folgt die Notwendigkeit einer geplanten sozialistischen Überbauarbeit parallel zur politischen Umgestaltung der Produktionsverhältnisse; Čužak spricht in diesem Zusammenhang von der "Teilnahme des Schriftstellers an der Aufbauarbeit unserer Tage".¹⁰⁶

Das Mittel hierzu besteht nach Meinung der Lef-Mitglieder in der Entgrenzung des Produzentenkreises (ähnlich der früheren Proletkult- und späteren RAPP-Theorie) durch Heranbil-

dung von Arbeiter- und Bauernkorrespondenten. Der entscheidende Unterschied zum Proletkult wie auch zur RAPP besteht darin, daß man weiterhin "neue", selbst entwickelte Verfahren propagiert, d.h. auch jetzt noch die Abweichungstheorie Šklovskijs und die Evolutionstheorie Tynjanovs zu Grunde legt. In Anlehnung an Tynjanov entwickelt Čužak seine Vorstellungen von der literarischen Entwicklung, wobei er drei Arten von Literatur unterscheidet:

- die "Literatur des Werdens" (literatura stanovlenija), deren Träger revolutionäre Gruppen in verschiedenen literarischen Epochen sind;
- die "Literatur der Stabilisierung" (literatura stabilizacij), deren Träger etablierte Vertreter der herrschenden sozialen Gruppe sind. Die Aufbauphase ist - ebenso wie in der Gesellschaft - in der Literatur abgeschlossen; jetzt steht das Bewahren im Vordergrund, und die Literatur dient überwiegend der Darstellung des Bestehenden. Als entsprechende Epochen werden u.a. Klassizismus und Realismus angeführt.
- die "Literatur des Absterbens" (literatura umiranja), getragen von Gruppen, die den Untergang des Systems spüren und sich deshalb "mystisch-verträumter" Verfahren bedienen.

Die Faktographie wird natürlich der "Literatur des Werdens" zugeordnet, wobei die Frage auftaucht (jedoch nicht bei Čužak), wieso gerade die "literatura fakta" den absoluten Endpunkt der Evolution darstellen soll; der Grund hierfür dürfte in der entsprechenden Überzeugung liegen, die kommunistische Gesellschaft stelle infolge der Aufhebung aller antagonistischer Widersprüche den Endpunkt der menschlichen Entwicklung dar. - Die enge Verbindung der o.g. Phasentheorie mit der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts und ihre hieraus resultierende fehlende Übertragbarkeit auf andere Richtungen und Kontexte braucht an dieser Stelle nicht betont zu werden.

Wie in Politik und Ökonomie nach neuen Formen von Verwaltung und Produktion gesucht wird, stehen die Vertreter der "Literatur des Werdens" vor der Frage, mit Hilfe welcher Verfahren die Veränderungen in der Kultur bewirkt werden können. Die Lösung besteht für die Mitglieder des Lef in der Aufhebung

der Trennung von Kultur und Alltag (byt), bzw. Kunst und Produktion und damit in letzter Konsequenz in der *Aufhebung der Kunst* selbst. Diese Entwicklung, eingeleitet durch die Produktionskunsttheorie Boris Arvatovs, wird von den Faktographen weitergeführt, wobei die Grenzen zwischen Literatur (im engeren Sinne) und Publizistik ständig in Frage gestellt werden.

In den Mittelpunkt des Interesses treten die dokumentarischen Genres - die Welt soll möglichst photographisch genau dargestellt werden. An die Stelle des "Typischen" (Belinskij) tritt das "Faktische", an die Stelle der Erzählung und des Romans treten die sogenannten "sujetlosen" Genres, denen schon vor der Revolution das Interesse Viktor Šklovskijs galt, dessen Arbeiten über die sujetlose Prosa Rozanovs oben erwähnt wurden. Čužak nennt als wichtigste Textsorten:

die Skizze und die wissenschaftlich-künstlerische (...) Monographie; die Zeitung und Fakten-Montage; Zeitungs- und Zeitschriftenfeuilleton; (...); die Biographie (Arbeit über einen konkreten Menschen); Memoiren; Autobiographie und menschliches Dokument; Essay; Tagebuch; (...); Reisebeschreibungen und historische Exkursionen; Aufzeichnungen von Versammlungen und Meetings, wo die Interessen der sozialen Gruppen, Klassen und Individuen stürmisch aufeinandertreffen; (...); rhythmisch-gebaute Rede; Pamphlet, Parodie, Satire usw. 107

Das schon mehrfach angesprochene Problem, daß dieser Theorie kaum entsprechende praktische Arbeiten gegenüberstehen, wird von Čužak dadurch umgangen, daß er als Beispiele neben Werken der Lef-Mitglieder (Tret'jakovs "Dën Ši-chua" und "Čžungo"; Šklovskijs "Sentimental'noe putešestvie"; Kušners "103 dnja na zapade") auch Texte anderer Schriftsteller (Žiga u.a.) aufführt.

Daß diese neue Form realistischen Schreibens mit ihrem Streben nach Faktizität tatsächlich auch außerhalb des Lef Zustimmung fand, läßt sich durch Zitate FURMANOVs belegen, dessen "Čapaev" als "faktographisch" von Čužak anerkannt wird:

Ich habe meinem Büchlein ein praktisches, kämpferisches, revolutionäres Ziel gesetzt: es sollte zeigen, wie wir in den Tagen des Bürgerkrieges kämpften, zeigen ohne Schnörkel, ohne Erfindung; es sollte die Wirklichkeit widergeben, damit die größtmögliche Masse an Arbeitern und Bauern sie sehe. (pokazat' bez vyčurnosti, bez vydumki, dat' dejstvitel'nost)

Ich sehe diese Bücher nicht als rein literarische Werke an (im früheren Gebrauch dieses Terminus) (...). Denn die Form ist ungewöhnlich, hier gibt es Dokumente, Telegramme, Aufrufe u.ä. 108

Dies verdeutlicht, daß die Tendenz zu dokumentarischen Verfahren nicht allein durch den fortlaufenden Utilitarisierungsprozeß der Futuristen zu erklären ist, sondern auch außerhalb der relativ kleinen Lef-Gruppe als Reaktion auf die veränderte Kommunikationssituation beobachtet werden kann.

2. Der sozio-kulturelle Kontext II: očerks und očerks-Diskussion

2.1 Der očerks als Genre

Der Begriff des "očerks" stellt für die Slavistik ein weitgehend ungelöstes Problem dar. Als očerks bezeichnet man sowohl kleinere Arbeiten wissenschaftlichen Charakters als auch literarische Texte, angefangen mit der Nestorchronik. Die üblichen deutschen Übersetzungen "Skizze" und "Essay" sind wenig hilfreich, da erstere in unserem Kulturraum keine definierte Textsorte bezeichnet, die zweite hingegen auf eine andere Tradition verweist.

Wenn im folgenden der Versuch einer genaueren Bestimmung des Genres unternommen wird, so kommt es darauf an, die wichtigsten Merkmale der zweifellos existierenden kollektiven Vorstellung von der Textsorte "očerks" in Rußland zu ermitteln, ohne daß hier der Anspruch erhoben wird, eine Definition im eigentlichen Sinne zu liefern. - Ausgeklammert bleibt dabei der očerks als wissenschaftliches Genre - Texte dieser Art werden im Deutschen meist als "Studien" bezeichnet.

Seit den 60er Jahren findet die Genreproblematik des očerks besondere Beachtung in der sowjetischen Forschung.¹ Neben der vielzitierten Äußerung Gor'kij's "Der očerks steht irgendwo zwischen wissenschaftlicher Abhandlung und Erzählung"² stößt man immer wieder auf die Definitionen von Timofeev/Vengrov und V.A.Bogdanov. L.TIMOFEEV und N.VENGROV setzen als Abgrenzungskriterium gegenüber anderen Gattungen die *Faktizität* des očerks an:

Der očerks ist eine Gattung der epischen, erzählenden Literatur, die sich von den anderen Gattungen (Roman, Novelle, Erzählung) dadurch unterscheidet, daß im očerks Ereignisse genau dargestellt werden, die sich im wirklichen Leben zugetragen haben, deren Teilnehmer in der Realität existieren (... sobytija, proischodivšie v real'noj žizni, učastniki kotorych suščestvovali v dejstvitel'nosti); während z.B. in der Erzählung der Autor eine Reihe von Fakten des Lebens studiert, das Wesentliche und Charakteristische aus ihnen auswählt und mit Hilfe der Phantasie und schöpferischer Einbildungskraft ein verallgemeinertes Bild schafft (... i sozdaet pri pomošči vymysla i tvorčeskogo voobraženija obobščennuju kartinu) ... 3

Ausführlicher und genauer setzt sich BOGDANOV in der "Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija" mit dem oĉerk auseinander:

Der oĉerk ist ein episches, überwiegend prosaisches Genre, in dem die beschreibend-erzählende Darstellung hauptsächlich aus den Beobachtungen des "Erzählers" (rasskaz-čik) besteht, der das kompositionelle Zentrum des Werks darstellt. Als spezifisches Prinzip der Verbindung einzelner Szenen und Details zu einem Gesamtwerk erscheint auch ihre "offene" (...) Zusammen- oder Gegenüberstellung ("otkrytoe" idejno-problemnoe sopostavlenie ili protivopostavlenie). 4

In Bogdanovs Beitrag findet sich auch die in fast allen sowjetischen Arbeiten anzutreffende Unterteilung in "dokumentarischen" (dokumental'nyj) bzw. "publizistischen" (publicističeskij) einerseits und "künstlerischen oĉerk" (chudožestvennyj o.) andererseits, wobei zum Kriterium dieser Unterscheidung erneut die Faktizität wird: "Der dokumentarische oĉerk reproduziert (vosproizvodit) charakteristische Fakten und Erscheinungen in der Weise, wie sie in der Realität existieren." 5

Diese zweifelhafte Differenzierung, die von anderen Autoren nur geringfügig variiert wird - so heißt die Opposition bei GLUŠKOV "nichterfundener" (nedydumannyj) vs. "oĉerk mit erfundenem Inhalt" (oĉerk s vymyšlennym soderžaniem) 6 - läßt sich m.E. weniger aus spezifischen Gegebenheiten der journalistischen Praxis in der Sowjetunion erklären (wie J.-U. Peters annimmt 7), als vielmehr aus der Diskussion um den oĉerk in den 30er Jahren, in der die Auseinandersetzung um "Fakt" und "Erfindung" die entscheidende Rolle spielte.

Bei dem folgenden Bestimmungsversuch sollen nun einzelne Merkmale angegeben werden, die in verschiedenen Kombinationen die Gattung "oĉerk" konstituieren. Die wenigsten oĉerks genügen allen genannten Kriterien, es ist vielmehr erforderlich, diese allgemeinen "Selektionsstrukturen" für einzelne historische Etappen zu konkretisieren, um so genauere Definitionen z.B. der "physiologischen Skizze", des oĉerks der 20er Jahre usw. zu erhalten. 8

Als dominante Merkmale sind beim očerck anzusetzen:

1. *Der očerck ist ein (quantitativ) kleines Prosagenre*

Lyrische oder dramatische Einflüsse sind nicht selten (s.u. bei Tret'jakov), spielen aber eine untergeordnete Rolle. Als "große" očerck-Form erscheint der "očerck-Zyklus", daneben Mischformen wie "očerck-Roman".

2. *Der očerck steht am Rande des Spektrums der literarischen Textsorten, da die poetische Funktion abgeschwächt und referentielle und konative Funktion aufgewertet werden.*⁹

2a *Die Aufwertung der referentiellen Funktion läßt sich am populärwissenschaftlichen Charakter vielen očercks ablesen.*

Dieser populärwissenschaftliche Charakter dokumentiert sich inhaltlich (Darstellung unbekannter Gegenden und Lebewesen, Erklärung von Prozessen) wie sprachlich (Verwendung von Fachsprache). Die Verwandtschaft mit der wissenschaftlichen Abhandlung (issledovanie) wurde nicht nur von Gor'kij betont, sondern findet auch in der Forschung Beachtung. Gluškov geht sogar so weit, das "Vorhandensein wissenschaftlichen Materials" als "bedeutendstes Element der Genrespezifik" zu bezeichnen.¹⁰

Bei der "physiologischen Skizze" deutet schon der Name auf den wissenschaftlichen Anspruch hin, da der Terminus "Physiologie" dem Bereich der Naturwissenschaft entnommen war, der gerade in dieser Zeit einen bedeutenden Aufschwung erlebte. "Prototypen" des "fiziologičeskij očerck", die der "issledovanie" am nächsten stehen, sind Lermontovs "Kavkazec" (1841) und Grigorovičs "Peterburgskie šarmanščiki" (1844).¹¹

Die Verwendung von Professionalismen läßt sich in den očerks aller Epochen nachweisen, wobei die "physiologische Skizze" sowie der očerck in der Zeit des 1. Fünfjahrplans Höhepunkte darstellen.

Als Abgrenzungskriterien zur wissenschaftlichen Abhandlung sind die deutliche Einbeziehung der Autorenreflexion, die Erzählerfigur, narrative Digressionen, die "bildhafte Sprache" (obraznoj jazyk) sowie die trotz einer gewissen Abschwächung noch erhebliche Bedeutung der ästhetischen Funktion zu sehen.

2b Der očerok hat bedingt durch die verstärkte konative Funktion publizistischen Charakter.

Die konative Funktion wird allgemein als konstitutiv für den očerok angesehen, Kosteljanec spricht vom "kämpferischen Genre" (boevoj žanr),¹³ Žurbina betont die "operativnost" des očerks,¹⁴ während Jušin das Problem auf die Formel reduziert: "Das Ziel des očerokisten ist die Überzeugung."¹⁵ Obwohl diese Aussagen zutreffend scheinen, ist es unbedingt notwendig, gerade diesen Punkt genauer zu untersuchen, da der Begriff "operativnost" wie auch sein deutsches Äquivalent auf so viele Objekte appliziert wird, daß er semantisch zusehends entleert erscheint.

Der "publizistische Charakter" des očerks wird von GLUŠKOV an der Aktualität der Problematik, der Behandlung politischer Fragen und dem "Pathos" festgemacht: "Das Publizistische (publicističnost') ist das Vorhandensein der Analyse des gesellschaftlich-politischen Lebens und des propagandistisch-agitatorischen Pathos im Werk."¹⁶

In bezug auf die Abgrenzung zum Zeitungsartikel (stat'ja) und zur Reportage (reportaž) bietet die Forschung leider keine konkreten Anhaltspunkte; besonders hier scheinen die Grenzen fließend zu sein, da viele Texte sowohl als očerks als auch als Reportagen bezeichnet werden. Hinzu kommt, daß der mediale Kontext als Kriterium entfällt: schon seit den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts erscheint ein Großteil der Skizzen in Zeitungen und Zeitschriften. - Auf dieses Problem soll im Zusammenhang mit der Analyse der očerks Tret'jakovs genauer eingegangen werden.

3. Den Wahrheitsanspruch ist dem Genre inhärent.

Der Wahrheitsanspruch ist ein wesentliches Merkmal des očerks, die Texte werden als "wahr" produziert und rezipiert; im Gegensatz zu anderen Textsorten spielt die Überprüfbarkeit des Dargestellten eine große Rolle. Änderungen des Wahrheitsbegriffs bedingen deshalb in der Geschichte der literarischen Skizze immer Wandlungen des Genres.

Der wissenschaftliche Fortschritt in den Naturwissenschaften in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts führte zu einem Grad an Exaktheit bei der Beschreibung, der bislang unbekannt

war; hinzu kam die Entwicklung der Photographie (Daguerre), die neue Maßstäbe setzte. Im "fiziologičeskij očerk" fanden diese Prozesse ihren Niederschlag. Dem Anspruch Belinskijs einen "wahren Blick auf das Objekt" (vernyj vzgljad na predmet) zu liefern,¹⁷ versuchte man durch eine "deskriptive, gelegentlich geradezu photographische Wiedergabe der Wirklichkeit"¹⁸ zu genügen. In diesem Zusammenhang ist auch die Illustrierung der očerksammlungen durch Holzschnitte und Gravuren zu sehen.

Ähnlich wie die Erfindung der Photographie führte die Entwicklung der Filmtechnik zu neuen Realismuskonzeptionen. Wenn der "fiziologičeskij očerk" die Exaktheit des Photos bei der Wiedergabe von Bildern und Szenen zu erreichen suchte, so lassen sich am očerk der 20er Jahre die Versuche ablesen, Verfahren der Filmtechnik auf den Text zu übertragen. Erneut ist man bestrebt, das Wort durch visuelle Ergänzungen (diesmal Photos) als wahr zu belegen.

Die entschiedene Opposition gegen "verschönende Darstellungen" der Realität in der Literatur kennzeichnet die očerk-Bewegung der 60-80er Jahre des 19. Jahrhunderts ebenso wie die der 50er Jahre unseres Jahrhunderts. Während die Narodniki gegen das idyllisierende Bild des Bauern das "wahre" Gegenbild des očerks setzen, wenden sich die očerkisten der Tauwetter-Periode gegen die für die Ždanov-Ära charakteristische schablonisierte Wiedergabe der Wirklichkeit, die durch "wahrere", d.h. in diesem Zusammenhang deskriptiv-exakte, überprüfbare Abbildungen ersetzt werden soll.

Eng mit diesem Problem verbunden ist die Frage der "Faktizität" des očerks. Zunächst ist es einfach nachzuweisen, daß nicht alle očerks auf Tatsachen beruhen (z.B. "Zapiski ochotnika"), sodaß man eher Gluškov zustimmen könnte, wenn er von "Faktizität oder ihrer Imitierung" (dokumental'nost ili ee imitacija) spricht.¹⁹ Die Diskussion um die Fiktionalität als Kriterium zur Definition literarischer Texte hat in den letzten Jahren zudem aufgezeigt, daß es nicht wichtig ist, ob der Autor von realen Gegebenheiten ausgeht. Entscheidend ist die Einstellung des Rezipienten zum Text und die *Auflassung vom*

Seinsmodus der dargestellten Gegenstände und Sachverhalte, die wiederum die Wirkung der Lektüre und eventuelle Konsequenzen bestimmt.²⁰ Sinnvoller erscheint die Analyse der Funktion der Fakten in den verschiedenen Texten zu sein, die nach Jušin in der Erzählung nur eine untergeordnete Rolle spielen, während man im očerik eine Unterordnung der darstellerischen Mittel unter die Analyse der Tatsachen feststellen kann.²¹

Zusammenfassend läßt sich konstatieren, daß dem "Wahrheitsanspruch" eine größere Bedeutung als bei anderen Textsorten zukommt, wobei der Begriff "wahr" meist im Sinne einer (teilweise sogar wissenschaftlichen) Überprüfbarkeit aufgefaßt wird. Der Wahrheitsbegriff des očeriks ist aus historischen Gründen eng mit der Entwicklung der Foto- und Filmtechnik verbunden.

4. *Der očerik skizziert eng begrenzte Ausschnitte der Realität.* Der očerikist ist nicht bestrebt, ein ganzheitliches Bild, ein Modell zu schaffen, er umreißt (očertit'), skizziert nur bestimmte, eng begrenzte Ausschnitte der Wirklichkeit. Das Ergebnis wird oft als "skizzenhaft" oder "maskenhaft" beschrieben; einzelne Elemente der Realität werden deutlich hervorgehoben, während andere in den Hintergrund treten. Hieraus ergibt sich die große Bedeutung des *Details* im očerik, sowie die *Tendenz zur metonymischen Darstellung*, die sich in einer Vielzahl metonymischer Tropen niederschlägt. Aus der Menge der Beispiele sei hier nur an Gleb Uspenskijs "Knižka čekov" erinnert, wo mit Hilfe des pars-pro-toto Bildes nicht nur der Kaufmann Ivan Kuz'mišč charakterisiert, sondern darüber hinaus der Wandel vom feudalen zum kapitalistischen System angedeutet wird.

Da der einzelne očerik kein Gesamtbild darstellen kann, ist zur Widergabe größerer Wirklichkeitsausschnitte die Bildung von *očerik-Zyklen* (meist durch additive Reihung) notwendig: "Fiziologija Peterburga", "Zapiski ochotnika", die Skizzensammlungen von Gleb Uspenskij, L.Rejsner, M.Šaginjan, V.Majakovskij, S.Tret'jakov u.v.a..

Die von der hier dargestellten Position abweichende Auffassung Žurbinas erklärt sich m.E. aus dem Bestreben, in einer Zeit der Geringschätzung des Genres den künstlerischen Eigenwert des očerks herauszustellen und zu verteidigen - trotzdem steht sie mit ihrer Meinung allein:

Der realistische literarische očerok stellt sich die Aufgabe, eine ganzheitliche Vorstellung der Realität durch die metaphorische Verallgemeinerung zu geben (sozdat' celostnoe predstavlenie o dejstvitel'nosti putem obraznogo obobščeniija) und sollte deshalb fraglos in die Zahl künstlerischer Genres der Literatur eingereicht werden. 22

5. *Der očerok verfügt über kein Sujet im traditionellen Sinne - an seine Stelle treten andere charakteristische Textbildungsverfahren.*

Obwohl weitgehend Übereinstimmung darüber besteht, daß die očerok-Struktur selten über ein Sujet im Sinne der "Intrige" verfügt (Gor'kij), wurde bisher nur ungenügend erforscht, welche Verfahren an dessen Stelle treten; meist beschränkt man sich auf pauschale Feststellungen: "Dlja očerka bolee charakterny sjužet-istorija, sjužet-razvitie idej, čem sjužet-intriga."²³

Očerokisten, die sich typisch narrativer Sujetschemata bedienen, unterstreichen oft andere Merkmale des Genres - anderenfalls handelt es sich um Mischformen, die man in Anlehnung an Gluškov (1969) als "očerok-rasskaz" oder "očerok-povest'" bezeichnen kann.

5a *Die Textstruktur ist oft bestimmt durch den persönlichen Erzähler.*

Bogdanov bestimmt den Erzähler als das "kompositionelle Zentrum des Werks",²⁴ und wirklich scheint es sich hierbei um ein konstitutives Merkmal zu handeln. Häufig nimmt der Erzähler aktiv an der Handlung teil, wie in den "Zapiski ochotnika", vielen očerks Gleb Uspenskijs (z.B. "Četvert' lošadi") oder den očerks Tret'jakovs.

5b *Bei einigen inhaltlich bestimmten Typen des očerks ist die Textstruktur durch das Objekt vorgegeben.*

In fast allen Arbeiten zum očerok finden sich Typisierungen anhand des Objektbereiches; am gebräuchlichsten ist hierbei

die Einteilung in

- a) Reiseočerck (putevoj o.)
- b) Porträtöčerck (portretnyj o.)
- c) Problemočerck (problemnyj o.)

Ein Einfluß des Objekts auf die Textstruktur läßt sich wohl am ehesten beim Reiseočerck feststellen, wo einzelne Reisetappen meist mit Textsequenzen korrelieren und durch den Objektbereich vorgegebene Elemente (wie Schilderung von Abfahrt, Ankunft, Wegestrecken, einzelnen Orten) sich in fast allen Texten dieses Typs auffinden lassen.

Zweifelhafter erscheinen die Einteilungen in Porträt- und Problemočerck, da in beiden Fällen die Wahl der Darstellungsmittel relativ frei ist. Wenn man trotzdem immer wieder auf eine entsprechende Typologisierung trifft, dann dürften die Gründe hierfür an anderer Stelle zu suchen sein. Reise- wie auch Lebensbeschreibungen haben in der russischen Literatur eine lange Tradition, die viel älter als das Genre očerck im engeren Sinne ist.²⁵ Erinnert sei an die verschiedenen "choždenija" (z.B. "Choždenie za tri morja", Nikitin, 2. Hälfte 15. Jahrh.), die "Putešestvie iz Peterburga v Moskvu" (Radiščev 1890) wowie die "Pis'ma russkogo putešestvennika" (Karamzin 1891 ff.) als Vorläufer des Reiseočerks oder an die Form der Lebensbeschreibung wie in der "Žitie" des Avvakum (1672/73). Diese Werke, die als "Prototypen" fungierten, schufen eine bestimmte Vorstellung vom Genre der Reise- und Lebensbeschreibung, die auch mit spezifischen literarischen Verfahren verbunden war. Da sich der Einfluß dieser "Vorformen" in vielen očerks nachweisen läßt, scheint eine Einteilung in Reise- und Porträtöčerck auch aus diesem Grunde vertretbar.

Unbefriedigend ist in jedem Fall die Subsummierung aller übrigen očerks unter den Begriff "Problemočerck", wenngleich sich bei vielen dieser Texte als dominantes Verfahren die *kontrastive Montage* ermitteln läßt (s.u.). Auf weitere Spezifizierungsversuche des očerks nach semantischen Kategorien (očerck npravov o.ä.) kann hier nicht näher eingegangen werden und scheint auch wenig erfolgversprechend.

5c Eines der gebräuchlichsten Textbildungsverfahren ist die kontrastive Montage.

Wenn Bogdanov als "spezifisches Prinzip der Verbindung einzelner Szenen und Details zu einem Gesamtwerk" die "'offene' (...) Zusammen- oder Gegenüberstellung" nennt,²⁶ so handelt es sich hierbei in den meisten Fällen um Verfahren, die als *Montage* bezeichnet werden können, und dies auch dann, wenn der betreffende očerok vor der expliziten Erarbeitung der Montagetheorien verfaßt wurde. Am häufigsten lassen sich diese Verfahren als "kontrastive Montage" bezeichnen, als Gegenüberstellung zweier Komplexe von Ideen, Vorstellungen, Bildern o.ä.; das bevorzugte Feld ist der "Problemočerok", obwohl sich auch viele Reise- und Porträtočerks dieses Mittels bedienen. Die Reihe der Beispiele ist endlos, angefangen von Exemplaren der "physiologischen Skizze" (Belinskij "Peterburg i Moskva"), des očerks bei Turgenjev ("Chor' i Kalynič"), den Texten der 60-80er Jahren (G.Uspenskijs "Knižka čekov") bis zu den faktographischen Werken der Lef-Anhänger. Welche Formen dieses Verfahren annehmen kann, soll am Beispiel Tret'jakovs genauer analysiert werden.

2.2 Die očerks der 20/30er Jahre

Entgegen der immer wieder geäußerten Behauptung, nach einer Pause von mehreren Jahrzehnten seien die ersten očerks plötzlich zu Beginn des Fünfjahrplans erschienen, läßt sich schon kurz nach der Revolution ein gesteigertes Interesse am Genre feststellen. Thematisch gliedern sich die Texte in drei große Gruppen, wobei der Schwerpunkt sich zunehmend von der 1. über die 2. zur 3. Thematik verlagert.²⁷

Das Erlebnis des Bürgerkrieges führt in Verbindung mit dem Wunsch, die Bolscheviki agitatorisch zu unterstützen zu einer Vielzahl von očenks, die den Bürgerkrieg thematisieren. Die meisten erscheinen in Tageszeitungen (vor allem Pravda und Izvestija), aber schon bald werden Einzeltexte zu Zyklen zusammengefaßt und in Buchform publiziert. Die bekanntesten

Sammlungen, die einen ausgeprägten agitatorischen Charakter tragen, sind

- Dmitrij Furmanov: *Pis'ma s fronta* (1919)
- Aleksandr Serafimovič: *Revoljucija. Front i tyl* (1918/20)
- Larissa Rejsner: *Front 1918-1919* (1924).

Nach Beendigung des Bürgerkrieges und Überwindung der größten ökonomischen Probleme erwacht ein starkes Interesse am Ausland. Wieder muß LARISSA REJSNER genannt werden, deren Texte nicht nur weite Leserkreise ansprechen, sondern die auch zum Vorbild anderer Autoren wird. Ihre *Auslandsskizzen* (zarubežnye o.) "Afganistan" (1925) und "Gamburg na barrikadach" (1925) sind weniger ethnographisch ausgerichtet, sondern schildern eingehend die aktuellen politischen und sozialen Probleme. In beiden Fällen spielt sie nicht die Rolle eines distanzierenden Beobachters, sondern ist in die "Handlung" einbezogen, wenn sie sich z.B. aktiv am Hamburger Aufstand beteiligt. MAJAKOVSKIJ fällt es hingegen schwer, die "Besucherposition" zu verlassen; er versucht in seinen Amerikaskizzen (*Moe otkrytie Ameriki*, 1926) ein Bild des Landes (bzw. der Länder) zu zeichnen, das sich von dem, das die Touristen vorgeführt bekommen erheblich unterscheidet - trotzdem ersetzt er vielfach genau zu recherchierende Fakten durch Klischees - ein Defizit, das charakteristisch für fast alle Auslands-skizzen der Zeit ist und sich besonders gut in den očerks der Zeitschrift "Za rubežom" dokumentieren läßt.

Größere Sorgfalt und Genauigkeit bestimmen die frühen *Produktionsskizzen*. Schon 1918 erscheint A.SERAFIMOVIČS "V carstve uglja", ein dokumentarischer Text, der mit Hilfe von Zahlen und Statistiken die Probleme der Kohleproduktion und -distribution thematisiert. LARISSA REJSNER interessiert hingegen mehr der Mensch in der technisierten Arbeitswelt; sie kombiniert Reise- und Produktionsskizze in ihrem Buch über die Industriegebiete von Ural und Donbass (*Ugol', železo i žive ljudi*, 1925). Eine andere Arbeitsweise bevorzugt MARIELLA ŠAGINJAN: als Mitarbeiterin einer Textilfabrik am Rande Leningrads schildert sie die ökonomischen, technischen und sozialen Probleme des Betriebes. Diagramme und Statistiken

über die Produktion stehen Szenen aus dem Alltagsleben (byt) der Arbeiterinnen und Arbeiter gegenüber, wobei traditionelle literarische Verfahren (vor allem bei der psychologischen Personendarstellung) und Einflüsse des Proletkult (Poetisierung der Arbeitswelt, Belegung von Maschinen) kombiniert werden. Als Ergebnis dieser Arbeit, für die Šaginjan ihre übliche schriftstellerische Tätigkeit für zwei Jahre unterbricht, erscheinen 3 Skizzenbände:

- Nevskaja nitka (1925)
- Fabrika Tornton (1925)
- Tri stanka (1926).²⁸

Von kaum zu überschätzender Bedeutung für die spätere Entwicklung der Produktionsskizze sind die očerks IVAN ŽIGAS. Schon während seiner Tätigkeit als Arbeiterkorrespondent setzte er sich für die Aufwertung des Genres ein, von ihm kam auch die entscheidende Anregung zur Gründung der Zeitschrift der ABKB "Raboče-krest'janskij korrespondent". In bezug auf die Textpraxis fanden am meisten Resonanz seine "Dumy rabočich, zaboty, dela" aus dem Jahre 1927.

Unter thematischen wie strukturellen Gesichtspunkten schwer einzuordnen, aber trotzdem erwähnenswert, da sie die Entwicklung des Genres mitbestimmten, sind MICHAÏL PRIŠVINS Skizzen "Kalendar' prirody", die nahe an der Grenze zur Erzählung stehen, eine spezifische Sicht der Natur vermitteln, aber stellenweise auch stark ethnographische Züge tragen. Ähnlich schwierig ist die Einordnung der Texte MICHAÏL KOL'COVS, des späteren engen Mitarbeiters Gor'kijs. Kol'covs Kurzprosa hat stärker publizistischen Charakter und läßt sich nur zum Teil unter den Oberbegriff "očerk" fassen (wie z.B. "145 strok liriki", 1924), während in anderen Fällen eher von "Feuilleton" zu sprechen ist.²⁹

*

Nachdem die Partei die Schriftsteller dazu aufgerufen hatte, den 1. Fünfjahrplan zu unterstützen (s.o.) erlebte der očerk einen gewaltigen Aufschwung. Bei Zeitschriften und

Zeitungen wurden oĉerk-Rubriken eingerichtet und oĉerkisten-Kreise gegründet, da man glaubte, mit Hilfe dieses Genres am besten den schnellen Umwandlungsprozeß im Lande darstellen und unterstützen zu können.

Eine wichtige Rolle spielte die seit März 1929 erscheinende "Literaturnaja gazeta", die nicht nur zum zentralen Medium der oĉerk-Diskussion werden sollte, sondern auch immer wieder Skizzen etablierter oder weniger bekannter Autoren druckte. Am 20. Mai 1929 veröffentlichte die Redaktion den Aufruf "Schriftsteller in die Fabriken" (Pisateli na zavody), der den Beginn der "Auftragsliteratur" im engeren Sinne markiert. Um die von den Schriftstellerbrigaden und Einzelautoren produzierten Titel (meist zweifelhafter Qualität) publizieren zu können, mußte man spezielle Organe gründen, bzw. vorhandene Medien umbilden. Die "dicken Journale" richteten ab 1928 oder 1929 für die oĉerk-Literatur neue Rubriken ein, die Titel wie "Otdel oĉerki" (Krasnaja nov') oder "Žizn' na chodu" (Oktjabr') tragen. In einigen Zeitschriften dominierte der oĉerk eindeutig, so in "Sibirskie ogni" (schon vor 1928), "Prožektor" (Schwerpunkt "zarubežnyj o."), "Ogonek" und "Krasnaja Niva".

Eine besondere Stellung nimmt das "Žurnal dlja vsech" der Gruppe "Kuznica" ein. Früher als RAPP versuchte man hier den Übergang zur Massenarbeit zu schaffen, indem man verstärkt Arbeiter- und Bauernkorrespondenten zur Mitarbeit heranzog und ihre Skizzen veröffentlichte (Rubrik "Trud i byt"). Obwohl die Qualität der Texte kaum befriedigen konnte, gewann der oĉerkisten-Kreis des ŽDV (Kružok oĉerkistov-bytopisatelej "Kuznicy" pri "Žurnale dlja vsech) unter der Leitung von Ivan Žiga immer mehr an Bedeutung. Die Entwicklung führte zum Bruch mit der Fraktion Bachmatevs, die eine "proletarisch-realistisch-romantische" Literatur propagierte, und in letzter Konsequenz zur Spaltung von "Kuznica" (Ok.t 1930). Ivan Žiga führt später mit "Novaja Kuznica" den eingeschlagenen Weg der Massenarbeit mit oĉerkisten fort.³⁰

Die größte Bedeutung hatten aber zweifellos die oĉerk-Zeitschriften *Gor'kijs*. Schon 1927 hatte MAKSIM GOR'KIJ in

in Italien den Plan gefaßt, ein Organ zu publizieren, dessen Aufgabe die Darstellung des "neuen", sozialistischen Rußland sein sollte. Nachdem er die Pläne konkretisiert hatte, setzte sich Gor'kij gegen heftigen Widerstand mit seiner Auffassung durch, die neue Zeitschrift solle in erster Linie die positiven Seiten der UdSSR, die "Errungenschaften" thematisieren. Das neue Journal "Naši dostiženija", das nach Meinung von Gor'kij's Opponenten besser den programmatischen Titel "Naši dostiženija i nedostatki" tragen sollte, erschien von 1929-36 und war eine fast ausschließlich auf den oĉerk ausgerichtete Zeitschrift: "Die Zeitschrift 'ND' ging in die Geschichte der sowjetischen Literatur und Publizistik ein als die Zeitschrift des künstlerisch-dokumentarischen oĉerks über das sowjetische Neuland."³¹ - "Der oĉerk war fast das einzige Genre in 'ND'."³²

Naši dostiženija stellte sich die Aufgabe, den Sowjetbürger über den "Aufbau" (stroitel'stvo) im Lande zu informieren - ein Ziel, das anfangs nur unbefriedigend erreicht wurde, da es an guten Autoren fehlte. Gor'kij selbst veröffentlichte in ND eine Reihe von oĉerks, darunter den Zyklus "Po sojuzu sovetov" (1929). Besondere Aufmerksamkeit wandte man der Heranbildung des schriftstellerischen Nachwuchses (im Sinne von "oĉerkisten") zu, die Redaktion veröffentlichte eine Reihe von theoretischen Beiträgen zum Genre des oĉerks und schrieb einen Wettbewerb (Konkurs na lučij oĉerk, 1934) aus.

Eine thematische wie funktionale Ergänzung fand ND in den anderen oĉerk-Zeitschriften Gor'kij's:

- *Za ruĉezom* (ab 1930) über das Ausland. Schon früh (1933) finden sich ausführliche Artikel über deutsche Konzentrationslager, Unterdrückung und Verfolgung von Juden und Oppositionellen durch die Nationalsozialisten. Die Zeitschrift ist insgesamt jedoch wenig ansprechend, da die oĉerks ein niedriges Niveau aufweisen.
- *Kolchoznik* (ab Sept. 34) populärwissenschaftlich ausgerichtete Zeitschrift mit vielen oĉerks ländlicher Thematik.
- *Na strojke MTS i sovchozov* (1934-37)

- SSSR na strojke (1930-41) "Fotoočerks" in vier Sprachen, jedoch nur wenig Text.

Als wichtigstes nichtperiodisch erscheinendes Medium trat die von Gor'kij initiierte "Geschichte der Fabriken und Werke" (Istorija fabrik i zavodov) hinzu, deren 3. Band über den Bau des Weißmeerkanaals (Belomorsko-Baltijskij kanal im. Stalina) die größte Beachtung fand. Das Buch entstand in Gemeinschaftsarbeit; zu den 34 Autoren gehören namhafte Schriftsteller wie V.Kataev, V.Šklovskij, A.Tolstoj und M.Zoščenko. Ein weiterer häufig erwähnter Sammelband umfaßte Skizzen von 32 Verfassern und behandelte die "Leute des Stalingrader Traktorenwerkes" (Ljudi Stalingradskogo traktornogo zavoda im. Dzeržinskogo. M. 1934).

Den očerkisten mit überwiegend industrieller Thematik (Žiga, Galin) steht eine wachsende Zahl von Autoren von "Kolchozskizzen" gegenüber. Neben S.Tret'jakov sind zu nennen:

- B.Kušner: Južnoe sijanie (1929), Džon Dir i ukrainka (1930)
- A.Kolosov: Vstreča masterov (1932)
- V.Stavskij: Trilogie über das Kubangebiet (s. Kap. 4.8).

In den 30er Jahren nimmt die Bedeutung des očerks ab und die Thematik verlagert sich: jetzt steht der "Grenzgebiets-očerk" (okrajnyj o.) im Mittelpunkt. Dargestellt werden vor allem die asiatischen Republiken der UdSSR; aus der Vielzahl der Texte (B.Lapin: Tichookeanskij dnevnik, 1930; E.Richter: U belogo pjatna, 1931; M.Nikitin: Vtoroj gigant, 1931 usw.) verdienen heute höchstens noch die stark novellistischen Skizzen NIKOLAJ TICHONOVs über Turkmenistan (Kočevniki, 1931) Beachtung. Die Tendenz zu Mischformen des očerks zeigt sich in dieser Zeit auch an zwei anderen Werken, die zwischen Skizze und Erzählung stehen: OVEČKINS "Kolchoznye rasskazy" (1935) und V.AGAPOVS "Techničeskie rasskazy" (1936).³³

2.3 Gor'kij und der očer

Viele Gor'kij-Biographien weisen als Mangel die ungenügende Darstellung seiner Bemühungen um den očer auf. Von Bedeutung war weniger seine literarische Tätigkeit auf diesem Gebiet - bekannt wurde vor allem "Po Sojuzu sovetov" - als vielmehr die Arbeit als Redakteur, Kritiker und Lehrer.³⁴ Neben den schon erwähnten očerZeitschriften gehen auf seine Initiative zurück

- Die *Almanache* "God 16yj", "God 17yj", "God 18yj", "God 19yj";
- die *Sammelbände* "Dela i ljudi dvuch pjatiletok", "Sovetskij den'", "Chod zakona", "Cifry i fakty";
- die *historischen Arbeiten* "Istorija graždanskoj vojny", "Istorija fabrik i zavodov", "Istorija derevni", "Istorija ženščiny", "Istorija gorodov" usw.³⁵

Den bedeutendsten Beitrag Gor'kij's zur Diskussion um den očer stellt sein Brief an Ivan Žiga vom 15.8.29 dar, der im "Žurnal dlja vsech" veröffentlicht wurde. Gor'kij bezieht sich dabei auf das Manuskript eines očer-Sammelbandes der Reihe "Naša žizn'", speziell auf das Vorwort Žigas mit dem Titel "Ob očerkach i očerkestach" (s. Kap. 2.4) und einen Beitrag Aramilevs über die Geschichte des očerks. Er widerspricht Žigas Behauptung, der očer stelle die "erste Stufe der schriftstellerischen Meisterschaft" dar, indem er auf das Beispiel vieler Autoren verweist, die erst sehr spät zu diesem Genre kommen; daneben verteidigt er die Qualität des zeitgenössischen očerks. Interessanter ist jedoch Gor'kij's vernichtende Kritik des Aufsatzes Aramilevs, weil hiebei Ansätze zu einer Genrebestimmung geliefert werden. Die wichtigsten Punkte sind:

- die Betonung des skizzenhaften Charakters

Govorja ob očerke kak lit. forme, Aramilev dolžen byl ischodit' ot glagola čertit', očerčivat'. Očer ravnosilen i ravnocenen 'ěskizu' ... 36

- die Verwandtschaft zur Publizistik

Preimuščestvennoe nasyščenie bol'sinstva očerkov - publicistika. 37

- die Faktizität, wobei der "Fakt" an die Stelle der "Fabel" tritt

Očer ne 'besfabulen', ibo vseгда faktičen, a fakt - uže vseгда 'fabula'. 38

- die Unmöglichkeit einer genauen Definition dieses Genres, das "irgendwo zwischen wissenschaftlicher Abhandlung und Erzählung" steht.

Očerk stoit gde-to meždu issledovanijem i rasskazom. Avtory nazyvajut očerkom krajne različnye vešč'i. Čechov sčital "Palatu No 6" očerkom, a psichiatr Kovalevskij - "Zapiski sumašedsego" Gogolja. 39

Im Gegensatz zu den meisten Autoren und Kritikern der Zeit betonte Gor'kij immer wieder den *dokumentarischen Charakter* des očerks und der očerk-Zeitschriften:

"Naši dostiženija" ist eine Zeitschrift, in der es keine Rubrik "Belletristik und Poesie" geben wird, sie stellt sich die Aufgabe, die Poesie der Arbeit und des Schaffens nicht mit Worten, sondern mit Fakten zu beleuchten. 40

Noch deutlicher wird er bei der Kritik eines Textes des Rostover očerkisten Maksimov: "Erlauben sie bitte, den očerk zu ändern: vernichten sie die 'Belletristik' (uničtož'te 'belletristiku') (...) und unterstreichen sie die Tatsache (i pogušč'e podčerknite fakt) ..." 41

In seinem Aufsatz "Wie man für die Zeitschrift 'ND' schreiben soll" (O tom, kak nadobno pisat' dlja žurnala 'ND') 42 legt Gor'kij sein Programm der Zeitschrift dar. Erneut weist er auf das Ziel der Beeinflussung des Lesers durch auf Tatsachen beruhende Skizzen hin. Er rät den jungen Autoren, ihre Versuche, "schön" zu schreiben, aufzugeben und stattdessen genau recherchierte Fakten einfach und klar widerzugeben - der Eindruck fiktiver Literatur soll bewußt vermieden werden: "Fakten, Ziffern, lebendige Menschen mit Vor- und Familiennamen - das ist die Grundlage aller Beiträge in ND." 43

Auch sein Plan für die "Geschichte der Fabriken und Betriebe" liest sich stellenweise wie ein faktographisches Programm des "Novyj Lef":

Als Grundlage der Geschichte der Fabriken sollen Werkarchive dienen, technische, historische und andere Materialien, Befragungen alter Arbeiter (...), sie stellen ein reiches Alltagsmaterial (bytovoj material) dar. 44

Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, daß diese Äußerungen mit einer Kritik an den meist nachlässig und oberflächlich geschriebenen očerks der letzten Zeit verbunden sind. Um die Unfähigkeit der meisten očerks, ein vollständiges Bild

bestimmter Produktionseinrichtungen zu geben, zu kompensieren, sollen Sammelbände den Blickwinkel erweitern und vor allem die historische Perspektive integrieren.

Obwohl Maksim Gor'kij die "Stoßarbeiterbewegung in der Literatur" energisch unterstützt und große Hoffnungen in sie setzt, bewahrt er im Gegensatz zur RAPP doch genügend Distanz, um die Qualität der Texte richtig einzuschätzen und die očeristen gezielt auf ihre Fehler hinzuweisen. Offensichtlich erreicht sein Faktographie-Konzept eine neue Stufe, denn nun findet sich häufiger die Forderung nach Verallgemeinerung (obobščenie) und Typisierung (tipizacija):

Genossen, man muß nicht über irgendeinen bestimmten Menschen schreiben. (...) In den očerks soll man den Helden typisieren (tipizirovat' geroja) und nicht ein direktes Porträt eines Ivanov, Nikolaev, Petuchov schaffen. So nehmt an die 20 hervorragende Menschen und fügt daraus einen ausgezeichneten zusammen. 45

In der folgenden Zeit weist Gor'kij zwar immer noch auf die Bedeutung des dokumentarischen očerks hin, ab 1932 mehren sich jedoch kritische Äußerungen an der mangelnden Leistungsfähigkeit der rein faktographischen Skizze - der "objektive Photograph" sei nicht in der Lage, in die Tiefe der Erscheinungen vorzudringen, er vernachlässige die menschliche Psyche und übersehe die durch Revolution, Aufbau und Kollektivierung gewandelten persönlichen Beziehungen.⁴⁶ Die Tatsache dürfe deshalb nur der Grundstoff (syr'e) sein, aus dem die "echte Wahrheit" zu bilden sei.⁴⁷

Trotz dieser Einschränkungen fördert Gor'kij aber bis zu seinem Tod auch weiterhin die - jetzt verstärkt qualitative - Entwicklung des očerks. Seine Äußerung "Der očerik ist bei uns eine wichtige Sache" (Očerik u nas - bol'soe, važnoe delo)⁴⁸ könnte als Programm über seiner Arbeit seit 1928 stehen, einer Tätigkeit, ohne die die gesamte očerik-Bewegung des 1. Fünfjahrplans anders verlaufen wäre und wohl nicht eine solche Bedeutung erreicht hätte, da zum damaligen Zeitpunkt keine Persönlichkeit des literarischen Lebens eine vergleichbare Popularität genoß. Noch heute wird ständig auf Gor'kij repliziert, wenn es gilt, das Genre des očerks zu verteidigen, sodaß Gor'kij neben Belinskij als der wohl größte Förderer der literarischen Skizze einzuschätzen ist.

2.4 Die Diskussion um den očerck 1928-1935

Betrachtet man die Diskussion um den očerck im Zeitraum von 1928 bis 1935, dann fallen einige Punkte besonders auf:

1. Die Diskussion setzt erst spät ein, nachdem schon Hunderte von Skizzen verfaßt sind; unmittelbarer Anlaß ist das niedrige Niveau.
2. Über eine Theorie der očerck-Literatur verfügt nur die Gruppe Lef, die sich schon vor Beginn der eigentlichen Diskussion auflöst. Die Theorie lebt jedoch noch Jahre fort und wird vor allem von Tret'jakov, Percov, Kušner und später auch Agapov vertreten.
3. Alle Versuche, die očerckisten organisatorisch zu sammeln, scheitern. Trotzdem findet eine Reihe von Kongressen zum Thema "očerck" statt.
4. Die Frage nach den geeigneten literarischen Verfahren ist total ungelöst - die "dialektisch-materialistische" Textproduktion wird zwar oft gefordert, der Begriff bleibt jedoch inhaltlich leer. Stattdessen streitet man sich bis Ende 1935 um die alte faktographische Grundopposition "Fakt" vs. "Erfindung".
5. Die gesamte Diskussion findet auf der "Ebene der Amateure" statt, da sich die professionelle Kritik völlig zurückhält - ein Zustand, der oft beklagt wird. Der hohe Bildungsstand der Lef-Mitglieder bringt ihnen anfangs eine erdrückende Überlegenheit.
6. Es fehlt nicht nur an Theorien, sondern auch an guten praktischen Beispielen, an beispielhaften očerks, sodaß ständig die gleichen Texte erwähnt werden:
 - verschiedene očerks S.Tret'jakovs
 - Stavskijs "Stanica"
 - Žigas "Dumy rabočich"
 - K.Paustovskijs "Kara-bugas".

Die Anfänge der Diskussion ergeben sich aus der Notwendigkeit, den Fünfjahrplan literarisch-publizistisch zu unterstützen. Es scheint weitgehend Übereinstimmung geherrscht zu haben,

daß der oĕerk das Genre der Wahl sein mußte, denn hierüber gab es keine Dispute. Die erste Phase ist gekennzeichnet durch die Auseinandersetzung um die "literatura fakta"; wobei dem Lef in MICHAÏL BEKKER ein umsichtiger Kritiker entgegentrat. Allen gemeinsam war die Sorge um die fehlende Sachkenntnis der Autoren - ein Mangel, der in der LG in peinlicher Form zu Tage trat. Erste Organisationsversuche (PROČ), getragen von ehemaligen Lef-Mitgliedern, schlugen fehl.

Die *Diskussion in der LG Mitte bis Ende 1930* ließ die Positionen deutlicher werden, da man direkt aufeinander replizierte - sie brachte aber kaum neue Argumente.

Erst durch die *1. Allrussische Konferenz der RAPP-oĕerkisten (9.-11.1.31)* versuchte die RAPP, auch auf diesem Gebiet gezielt die Vorherrschaft zu erreichen und zugleich den neuen literarischen Stoßarbeitern Perspektiven für ihre Arbeit aufzuzeigen. Der Versuch schlug weitgehend fehl, da man kaum zu Fragen des Textes vorstieß - es blieb bei einer Abrechnung mit der "linken" und "rechten" oĕerk-Kritik, besonders mit Lef und Litfront. An die Stelle der Diskussion um literarische Verfahren trat der Streit um ideologische Positionen.

Ein geringfügig höheres Niveau wies die *Allsowjetische Konferenz der Arbeiter-oĕerkisten (23.-26.5.31)* auf, hier ging es in erster Linie um die Frage nach der optimalen Darstellung des Helden der sozialistischen Arbeit und die "dialektisch-materialistische Methode" im oĕerk, einer Formel, die man aber nicht mit Inhalt füllte. - In der Folgezeit ging die Initiative in diesem Bereich - bedingt durch die Auflösung der RAPP - in die Hände der führenden Zeitungen über, die über eigene oĕerkisten-Kreise verfügten.

Als das wohl größte Ereignis in diesem Bereich muß man die *Allsowjetische Konferenz über den künstlerischen oĕerk (5.-8.6.34)* ansehen, sowohl was die Teilnehmer als auch die Qualität der Beiträge betrifft. Die interessante Diskussion zeigte, daß die "literatura fakta" noch nicht tot war, sondern in revidierter Form - vertreten durch Tret'jakov, Kušner und Agapov - weiterlebte. Neben literarischen Fragen wurde auch ausführlicher das Problem der "Operativität" diskutiert. -

Im krassen Gegensatz zu dieser Aufwertung des Genres steht die Vernachlässigung des očerks auf dem Schriftstellerkongreß im August desselben Jahres.

Die *Diskussion* um das alte Thema "*Fakt und Erfindung*" im očerks lebt aber noch einmal auf in der Befragungsaktion von *Naši dostiženija Oktoben - Dezemben 1935*. Jetzt ist aber kein einziger ehemaliger Faktograph vertreten, neue Namen dominieren und bringen interessante Neuansätze - verwiesen sei hier vor allem auf IZGOEV.

*

Die Diskussion um den očerks in der betreffenden Zeit ist bislang von der Forschung nicht beachtet worden. Die Ausführlichkeit der folgenden Darstellung erklärt sich aus dem Bestreben, diesen wichtigen Bereich umfassender aufzuarbeiten; auch die genaue Schilderung der Konferenz über den künstlerischen očerks vom Juni 1934 ist hierdurch motiviert, zudem wird so die Diskrepanz zum Schriftstellerkongreß deutlich, auf dem das "operative Genre" keine Rolle mehr spielt, obwohl zwischen beiden Veranstaltungen nur zwei Monate liegen.

2.4.1 Der Beginn der Diskussion

Die erste explizite Erwähnung des očerks in Verbindung mit der Inanspruchnahme der Literatur durch die Partei läßt sich im April 1928 nachweisen. Der Aufruf des ZK des Komsomol in der Zeitschrift "Na literaturnom postu" (8/1928) enthält im Anschluß an die Auflistung der zu bewältigenden Aufgaben den Satz: "Plakat und očerks, Leinwand und Lied sollen zur Hauptwaffe der Kulturrevolution werden." (Plakat i očerks, ekran i pesnja dolžny stat' glavnym oružiem kul'turnoj revoljucii.) - Offensichtlich herrscht weitgehend Einmütigkeit darüber, daß der očerks durch seinen Wahrheitsanspruch am Geeignetesten ist, die gewünschten Wirkungen zu erzielen, da im Gegensatz zur fiktiven Kommunikationssituation für den Rezipienten eine ein-

deutige Beziehung zwischen der dargestellten Sachlage und den wirklichen Sachverhalten besteht.⁴⁹

Eine Diskussion im eigentlichen Sinne läßt sich erst in der 2. Hälfte des Jahres 1929 feststellen, vor diesem Zeitpunkt gibt es nur wenige Äußerungen zum očerck, wie Gor'kijs Brief an Maksimov vom 28.9.28 (s.o.). Eine große Rolle spielte schon jetzt IVAN ŽIGA, der Leiter des očerckisten-Kreises bei der Zeitschrift "Žurnal dlja vsech" (Kuznica); er war einer der eifrigsten Verteidiger des "kleinen Genres" očerck. Im Dezember 1928 veröffentlicht er in der Zeitschrift "Čitatel' i pisatel'" den Aufsatz "Očerck - boevoe cružie pisatelja".⁵⁰ Nach seiner Meinung ist die Situation charakterisiert durch zwei Tendenzen:

- professionelle Schriftsteller wenden sich verstärkt dem očerck zu; die fehlende Objektkenntnis führt jedoch zu unbefriedigenden, da oberflächlichen Ergebnissen;
- Arbeiter- und Bauernkorrespondenten, die die nötige Sachkenntnis aufweisen, bevorzugen auf der anderen Seite Novellen, Romane, Tragödien ohne Gegenwartsbezug.

Aktualität und sachliche Fundierung erfordern vom Autor jedoch ein "Hineingehen" ins Leben, ein Verlassen seines Außenseiterstandpunktes: "Für den očerck muß man in die Massen gehen, muß man das Leben, muß die beschriebenen Leute, Fakten und Dinge kennen."⁵¹ Obwohl er den očerck sehr schätzt und propagiert, hält Žiga - im Gegensatz zu den Faktographen - andere "literarische" Genres immer noch für nötig: "Und wir sagen nicht, daß man unbedingt aufhören soll, Romane und Novellen zu schreiben. Nein."⁵²

Als im April 1929 der Sammelband "Literatura fakta" erscheint, findet er gleich viel Beachtung, denn obwohl er keine očerck-Theorie im engeren Sinne liefert, so gibt es hier zum ersten Mal ein theoretisches Gerüst, innerhalb dessen dem očerck eine zentrale Stellung zugewiesen wird. Leider faßt keiner der im Band gesammelten Aufsätze die Äußerungen zum očerck zusammen, meist ist nur die Rede von "faktographischer Literatur", die von Nikolaj Čužak wiederholt mit "očerkovo-opisatel'naja literatura" gleichgesetzt wird;⁵³ daneben wird

manchmal "očerk" als Oberbegriff für alle anderen Gattungen der Tatsachenliteratur verwendet. In diesem Sinne würden für den očerk also vor allem gefordert:

- a) Orientierung an Tatsachen, Fakten
- b) Ausschaltung der Phantasie des Autors
- c) Verwendung natürlicher Sujets
- c) Aktives Eingreifen von Autor und Werk in die Realität
- e) Ausrichtung auf das Medium Zeitung.

Im Juni 1928 erscheint parallel hierzu VIKTOR PERCOVS Monographie "Literatur des morgigen Tages" (Literatura zavtrašnjego dnja), in der er, ausgehend von einer Analyse verschiedener Nekrologe, die Unterscheidung "Alltags- vs. Produktionsporträt" entwickelt: "Der Wert des Menschen für die heutige Zeit wird erst dann deutlich, wenn erklärt wird, was er produzieren kann."⁵⁴ Der RAPP-Formel vom "lebendigen Menschen" in der Literatur stellt er die Forderung nach dem "lebendigen Arbeiter" entgegen: "Dajte nam ne 'živogo čeloveka', a živogo rabotnika!"⁵⁵

Percov unterstellt ein natürliches Absterben des "Alltagsporträts" in der Zukunft, da die persönlichen Unterschiede zwischen den einzelnen Menschen im Kommunismus zunehmend schwinden und so nur die professionellen Differenzen bestehen bleiben.

Neben der Ablehnung von Aktualisierungen des "literarischen Erbes" findet sich bei Percov auch die futuristische These vom Schreiben als "Handwerk", das von jedem erlernt werden kann und soll:

Außerdem kann man bekräftigen, daß jeder gut alphabetisierte Mensch lernen kann, z.B. einen Roman oder eine Erzählung zu schreiben, ebenso wie er lernen kann, ein Haus zu bauen.⁵⁶

Sein rationalistisches Herangehen an die Literatur unter streng utilitären Gesichtspunkten wird deutlich bei der Frage nach dem besten Genre und dem anzustrebenden Umfang. Percov geht von einer Statistik über die Freizeit von Arbeitern aus und errechnet auf dieser Grundlage einen Zeitraum von 2 Monaten (der Freizeit = 2864 Min.) für die Lektüre des Romans "Krieg und Frieden" - ein seiner Meinung unverantwortlich hoher Zeitaufwand in der Phase des Aufbaus. Aus diesem

Sachverhalt ergibt sich die Forderung nach einer Standardisierung der Texte auf der Grundlage leichter und schneller Rezeption. Als positive Beispiele werden die očerks Tret'jakovs und Kušners erwähnt, die unter streng utilitären Prinzipien konstruiert wurden und bei denen Photos die Rolle des künstlerischen Bildes übernehmen. - Charakteristisch für die bald einsetzende Diskussion ist das ständige Zurückgreifen auf diese Ansätze - positiv wie negativ markiert.

Im April 1929 wird die "Literaturnaja gazeta" begründet, die in der Folgezeit eine Vielzahl von theoretischen Artikeln zum očerks - aber auch Textbeispiele - publiziert. Schon in No 3 wird am 7. Mai 1929 der Aufsatz ŽIGAS "Ob očerkach" veröffentlicht, in dem er auf die Notwendigkeit einer verstärkten očerksproduktion hinweist, um die Defizite in der zeitgenössischen Literatur - bei der Darstellung der neuen Familie, der neuen Freundschaft, der Gefahr des kleinbürgerlichen Einflusses - zu beheben; als beispielhafte Organisation wird der očerksisten-Kreis bei der Zeitschrift "Žurnal dlja vsech" genannt.

Im Zusammenhang mit dem Aufruf "Schriftsteller in die Fabriken" (Pisateli na zavody, LG 20.5.29) beschränkt man sich nicht auf die Entsendung von Schriftstellerbrigaden in die Gebiete des verstärkten Aufbaus, sondern gründet zudem eine očerks-Abteilung bei der LG, die die Produktion von Fabrik- und Kolchosskizzen fördern und den Kontakt zwischen Autoren und Fabriken gewährleisten soll. Alle Schriftsteller sind aufgefordert, entsprechende očerks an die Redaktion zu senden, die für jede Ausgabe einen Text zur Veröffentlichung auswählt.

In No 10 (25.6.29) beginnt man eine Serie von očerks unter dem Obertitel "Schriftsteller an der Front des sozialistischen Wettbewerbs" (Pisateli na fronte socialističeskogo sorevnovanija), eingeleitet von N.Ognevs "Pisatel'skij konvejer" und fortgesetzt von V.Kataev, Pavlenko, Karavaeva, Rjachovskij u.a.. Die bald einsetzende Kritik dieser Texte führt dazu, daß mit dem 8. očerks (Fibichs "Dinamo") die Reihe vorzeitig beendet wird. In mehreren Leserbriefen kritisieren Angehörige

der in den Skizzen dargestellten Betriebe die Nachlässigkeit der Autoren bei der Betrachtung sowie die totale Unkenntnis der Produktionsabläufe - eine Einschätzung, die mit Sicherheit zutreffend ist, wenn man bedenkt, daß einige der Schriftsteller sich nur für wenige Stunden in den Betrieben aufhielten; außerdem fällt beim Lesen die *Idyllisierung der Arbeit* auf, was den oerks den Vorwurf des "lakerovanie" einbrachte.

Anfang Juli erscheint in "Na literaturnom postu" der erste längere Beitrag zum oerk: MICHAIL BEKKERS "Problema chudožestvennogo oerka",⁵⁷ in dem er auf das o.g. Problem eingeht. Mit Sergej Tret'jakov hält er einen Standortwechsel für unbedingt notwendig:

Und deshalb hat Tret'jakov recht, wenn er erklärt: Das Wichtigste für den oerkisten ist der Standpunkt, d.h. die Rolle, die er bei der Betrachtung spielt. Am Verwerflichsten ist es, als Tourist oder Ehrengast zu beobachten. Entweder siehst du spießbürgerlich (po-obyvatel'ski) oder du siehst überhaupt nichts. 58

Obwohl sich Bekker gegen die Lef-These vom Ende der Belletristik ausspricht, knüpft er in entscheidenden Punkten an die "literatura fakta" an.

1. Bedeutung der Tatsachen

Deshalb muß man Tret'jakov zustimmen, der sagt, daß man die Fakten lieben muß; weniger lieben, fügen wir jedoch hinzu, als vielmehr ehren. 59

2. Fehlen der "Erfindung" im oerk

Das Wichtigste, was den oerk von anderen Genres unterscheidet, ist das Fehlen der Einbildung, der künstlerischen Erfindung, der Phantasie. 60

3. Fehlen des Sujets im oerk

Das Grundlegende, was ihn (den oerk) von der Erzählung unterscheidet, ist das Fehlen eines Sujets. 61

Daneben fordert er dokumentarische Namen, Übergewicht der Beschreibung (opisanie), Reduzierung der Metaphorik und erwähnt als Beispiel, daß ein oerk die Form eines literarisch bearbeiteten Protokolls haben kann.

Das Bemühen der RAPP um eine Theorie des oerks dokumentiert sich vorerst in nur wenigen Aufsätzen, wie beim Auftreten MICHAIL LUZGINS vor dem Führungsplenum der RAPP im September 1929. In seinem Referat "Über den oerk" (Ob oerke)⁶²

wendet er sich einerseits gegen die Geringschätzung des očerks, gegen die Auffassung von "Übergangscharakter des Genres", andererseits polemisiert er gegen die Lef-Theorie, die er durch einen historischen Exkurs (G.Uspenskij) zu widerlegen sucht. Nach seiner Meinung führt die Faktographie zu oberflächlichen Ergebnissen und vermag nicht in die Tiefe vorzudringen. Entsprechend negativ fällt seine Kritik von Tret'jakovs "Čžungo" aus, dem er vorwirft, die Gesetzmäßigkeiten der sozialen und politischen Entwicklung Chinas nicht aufgezeigt und vorhergesehen zu haben. Luzgin wendet sich gegen die Auffassung vom "natürlichen Sujet" und die von Pierre Hamp inspirierte "Biographie des Dinges", die den Menschen nur in seiner Funktion als Teil der Produktion sieht.

Boris Kušner fehlt angeblich das nötige ideologische Bewußtsein, während Ivan Žigas očerks unnötige Stilisierungen und "zärtliche" Beschreibungen der Fabrik aufweisen - nur Stavskijs "Stanica" findet bei Luzgin Anerkennung, da der Autor nach der "Furmanovschen Methode" arbeitet und den Menschen in den Mittelpunkt stellt: "Stavskij versteht ausgezeichnet, daß gesellschaftliche Beziehungen gesellschaftliche Beziehungen der Menschen sind."⁶³

Nachdem die "Literaturnaja gazeta" eine überarbeitete Fassung von BEKKERS "Nabljudatel' ili učastnik" veröffentlicht hatte (18.11.29), erscheint am 16.12.29 VIKTOR PERCOVS Beitrag "Gebt dem Fünfjahrplan den očerlisten". Auch er beschäftigt sich mit der fehlenden Sachkenntnis der očerlisten; um das "Produktionsporträt" (s.o.) eines Menschen zu schaffen, hält er jedoch weniger spezielle technische Kenntnisse für erforderlich, als vielmehr die Einsicht in die "Dialektik der Produktionsprozesse" und die "allgemeine Organisation".⁶⁴

In der gleichen Ausgabe der LG wird von der Gründung einer "Produktionskonferenz der očerlisten" (Proizvodstvennoe soveščanie očerlistov = PROČ) berichtet, deren Hauptaufgabe die Anhebung des Niveaus der očerks und "anderer Formen publizistischer Arbeit" sein soll. PROČ ist als eine ständige Einrichtung gedacht, dessen Organisationsbüro (N.Krasnov, V. Percov, G.Timofeev) die Arbeit koordiniert, didaktisch ange-

legte oĉerk-Handbücher und Skizzensammlungen herausgibt und Konferenzen zu ausgewählten Themen veranstaltet. Aus der Liste der Mitarbeiter läßt sich der dominierende Einfluß ehemaliger Lef-Mitglieder ablesen, neben Sergej Tret'jakov werden V.Percov, N.Čužak und B.Kušner erwähnt.

Der zweite Jahrgang der LG beginnt mit neuen (besser "neuformulierten") Losungen; unter der Hauptüberschrift "Laßt uns den Schriftsteller in den sozialistischen Aufbau einbeziehen" (Vklučim pisatelja v socialističeskoe stroitel'stvo) findet sich u.a. der Beitrag des Kulturreferenten des Kolchoszentrums der UdSSR Poljanskij "Die Kolchosen erwarten die Schriftsteller" (Kolchozy ždut pisatelej). Unter Berücksichtigung des gescheiterten Versuchs vom Vorjahr ("učityvaja pečal'nyj opyt prošlogodnej poezdki pisatelej v kolchozy") fordert er nicht nur eine strengere Auswahl der Schriftsteller, sondern darüber hinaus auch einen längeren Aufenthalt auf der Kolchose und die aktive Teilnahme an der Kulturarbeit in den Betrieben, um die Vorurteile auf Seiten der Kolchosniki abzubauen:

Neobchodimo dlitel'noe prebyvanie pisatelja - ne menee 3-4 mesjacev v kolchozach. Pisateli dolžny takže prinimat' učastie v samoj kul'turnoj rabote kolchoza, čtoby kolchozniki videli v nem poleznogo čeloveka. 65

Schon eine Woche später wird als positives Beispiel die Reise S.Tret'jakovs zum Kombinat "Vyzov" erwähnt. Als geplante Aufgaben nennt Tret'jakov den Aufbau einer Bibliothek, eines Theaters und eines Musikkreises sowie die Arbeit an einem Film nach der Methode der "langen Beobachtung" (dlitel'noe nabljudenie). 66

Die oĉerk-Diskussion setzt VIKTOR PERCOV im Februar mit dem Artikel "Rasspoenie oĉerka" fort, in dem er - seiner Vorliebe für immer neue binäre Oppositionen folgend - zwei Hauptgruppen von oĉerks unterscheidet: den beschreibenden (memuarnyj) und den verändernden (organizatorskij o., Beispiel S. Tret'jakov und B.Kušner), aber keine neuen Gesichtspunkte einbringt. 67

Das Interesse am oĉerk bleibt ungebrochen, ständig reisen neue Schriftstellerbrigaden in Kolchosen und Fabriken; so stößt der erste Vortragsabend von PROČ auf große Resonanz.

Die Veranstaltung unter dem Thema "Očerker i belletristika" wird eingeleitet vom Referat Percovs "Der očerk - seine Gegenwart und Zukunft" (Očerker - ego nastojaščee i buduščee). Die faktographische Opposition "Fakt vs. Erfindung" steht im Mittelpunkt ("Očerker predstavljajet soboj soobščenie o nabludennych faktach i dopuskaet vymysel tol'ko kak kompozicionnoe sredstvo")⁶⁸ und gibt Anlaß zu heftigen Diskussionen. -

Vor allem in bezug auf die Darstellung der Aufbauarbeit auf dem Lande wird immer wieder Kritik laut, sei es auf Grund mangelnder Qualität der eingesandten očerks, oder sei es, daß man von den ausgeschickten Schriftstellerbrigaden überhaupt keine Texte erhält.⁶⁹ Um den jungen Schriftstellern an Hand positiver Beispiele eine Perspektive aufzuzeigen, wird in Moskau eine ständige Ausstellung unter dem Titel "Der Schriftsteller und der sozialistische Aufbau" (Pisatel' i socialističeskoe stroitel'stvo) eingerichtet, wobei die Darstellung der Arbeit S.Tret'jakovs einen "Ehrenplatz" einnimmt:

In dieser Abteilung der Ausstellung wird an einem Ehrenplatz durch einen großen Schaukasten S.Tret'jakov vorgestellt, Präsidiumsmitglied des Sowjets des Kombinales "Vyzov", Mitglied des Redaktionskollegiums der örtlichen Zeitung. - Očerks, Fotos. Ausgaben der von ihm redigierten Zeitung. Mandate. Bescheinigungen. In einem kleinen Spiegelbild erkennt man eine große Arbeit. - Diese Schriftstellerperson von großer kultureller Kraft, die sich fruchtbar in den sich wandelnden Alltag unseres neuen Dorfes integrierte, ist leider immer noch eine Seltenheit in unserer literarischen Welt.⁷⁰

Die ersten längeren Ausführungen zum Problem des očerks von Seiten der RAPP liefert MICHAÏL BEKKER Anfang 1931.⁷¹ Er greift hierzu seine These vom očerkisten als "Teilnehmer" am sozialistischen Aufbau ("ne nabljudatel', a učastnik") wieder auf und führt als Beispiel Nikolaj Kočin (Zapiski sel'kora) und Il'in (Žiteli fabričnogo dvora) an, wobei der Arbeit des letzteren "lebensbauende Tendenzen" zugesprochen werden:

In ihm (dem Buch) gibt es sogar ein spezielles Kapitel "Was tun?", in dem in aller Konkretheit die Frage nach Maßnahmen zur Gesundung des Komsomol-Alltags gestellt wird. Diese *lebensbauende Tendenz* (žiznestroitel'naja tendencija) ist charakteristisch für jeden wirklich proletarischen očerkisten.⁷²

Trotz dieser (und anderer) positiver Repliken auf die "literatura fakta" lehnt Bekker an anderer Stelle die Lef-Theorie explizit ab, speziell erwähnt er den "Faktenfetischismus" und den "ästhetischen Asketismus".

Der "naturalistischen Faktographie" setzt Bekker die "faktische Richtigkeit, Glaubwürdigkeit" entgegen ("Za faktičeskuju dostovernost' - protiv naturalističeskoj faktografii!"), betont aber die Notwendigkeit absoluter Tatsachentreue bei der Beschreibung von Produktionsabläufen; als Negativbeispiel führt er einen damals vielzitierten (und vielbelachten) Satz aus einem očerik Pil'njaks an:

Ved' vot Pil'njak "zašel v cech, gde peči budut prevraščat' mednyj kolčegan v azotnuju kislotu i budut voznikat' inye kisloty". No v peči, - pojasnjaet znatok éтого дела, - ne mednyj, a sernyj kolčegan, kakavoj ne prevraščaeťsja ni v kakie kisloty, a sžigaetsja i prevraščaeťsja v ogarki i sernistnyj gaz. 73

2.4.2 Die Diskussion in der LG Mitte bis Ende 1930

Am 16. 6. 1930 beginnt die "Literaturnaja gazeta" eine Diskussion um den očerik, eingeleitet durch den Beitrag VIKTOR PERCOVS "Wohin führt der očerik?" (Kuda vedet očerik?). Der Autor unterstreicht die Eigenständigkeit des Genres und spricht sich gegen die damals weitverbreitete Ansicht aus, der zeitgenössische očerik werde ebenso durch eine literarische Großform abgelöst, wie der "fiziologičeskij očerik" durch den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts. Wenngleich Percov die Skizze zur Aufklärung der Massen am geeignetsten findet, beklagt er doch das Fehlen der Zukunftsperspektive im očerik ("doroga na zavtra"); als Funktionen des Genres nennt er auch diesmal nur "Fixierung der Fakten" und "Agitation".

Als erste Replik erscheint am 5.7.30 unter der Rubrik "Wir setzen die Diskussion um den očerik fort" (Prodolžaem diskussiju ob očerke) der Artikel MICHAÏL BEKKERS "Wie soll der proletarische očerikismus beschaffen sein?" (Kakim dolžen byt' proletarskij očerikizm?). Er wirft den Faktographen vor, einfach "das Ding" (vešč') an die Stelle des Menschen gesetzt zu

haben, was zu einer "Fetischisierung" der Maschine führe. Es gehe aber weder um isolierte Sachen, noch um einzelne Menschen, sondern um die dialektischen Verbindungen und Interdependenzen, die der očerok aufzeigen soll. - Als konstitutives Merkmal des očeroks sieht Bekker den "Aktivismus" (aktivizm) an; um seine agitatorischen Ziele zu erreichen, muß der očerokist alle geeigneten Mittel (auch) der Belletristik einsetzen:

jarkuju krasočnost' jazyka, iskusstvo detali, ostruju
sjužetnost' (74), maksimal'nuju celeustremlennost' éle-
mentov povestvovanija, émocional'nuju nasyščennost'.

Die Diskussion wird 10 Tage später mit dem Aufsatz "Ein Zwischengenre" (Promežutočnyj žanr, 15.7.30) von IVAN ŽIGA fortgesetzt. Ausgehend von dem Bedürfnis nach Wiedergabe der Aufbauarbeit in der Literatur habe man ein Genre gesucht, das

- a) nicht hinter dem Tempo des Aufbaus zurückbleibt (ne otstavaj by ot tempov socialističeskogo stroitel'stva)
- b) nicht nur abbildend, sondern auch eingreifend ist (čtoby on byl ne tol'ko otobrazitel' no i aktivnyj učastnik klassovoj bor'by)
- c) Millionen von Arbeitern verständlich ist (ponjatno millionam stroitelej).

Inzwischen sei man sich weitgehend einig, daß diese Aufgaben vom očerok erfüllt werden, leider gebe es aber hierzu keine ernsthaften Forschungen. - Strikt lehnt Žiga die Opposition "Faktographie vs. Belletristik" ab, die Percovs Artikel zu Grunde liegt. Die Frage sei nicht "Roman oder očerok?" - sie müsse vielmehr lauten "Was für einen očerok brauchen wir?". Natürlich wird sie von Žiga selbst beantwortet: unter streng funktionalen Gesichtspunkten betrachtet, ist der "künstlerische očerok" (chudožestvennyj očerok) der Geeignetste. Der očerok soll *nicht nur Fakten mitteilen, sondern diese bildhaft aufzeigen:*

Značit, očerok, vpityvaja v sebja élementy publicistiki, v to že vremja otlíčajetsja ot nee tem, čto ne tol'ko soobščajet i rassuždaet o faktach, no i pokazyvaet ich.

Indem er den "kämpferisch konkreten Inhalt" (boevoe konkretnoe soderžanie) der Publizistik mit der "künstlerischen Form" (chudožestvennaja forma) der Belletristik verbindet,

stellt der očerck ein Bindeglied zwischen beiden Formen literarischer Arbeit dar.

Noch dezidiierter als Žiga setzt sich D. AMURSKIJ von Percov ab, wenn er in seinem Artikel "Nochmal über den očerck" (Ešče raz ob očerke, 4.9.30) die Auffassung vertritt, der očerck erfülle die gleichen Aufgaben wie der Roman. Er leugnet prinzipiell Unterschiede zu anderen Textsorten und definiert den očerck als "künstlerische Verallgemeinerung der Fakten" (Očerck - éto chudožestvennoe obobščenie faktov).⁷⁵

Die unterschiedlichen Auffassungen über die Rolle des očerckisten fanden ihren Niederschlag nicht nur in Zeitungsartikeln, sondern auch einer Vielzahl von Diskussionsveranstaltungen. Interessant ist dabei die Tatsache, daß nicht nur ein Großteil der Schriftsteller, sondern auch die Mehrzahl der Kolchozniki die Meinung vertrat, der očerckist solle sich auf seine *Betrachtungstätigkeit* beschränken.⁷⁶

Obwohl die Diskussion um den očerck fortgesetzt wird (M. Luzgin: Ob očerke;⁷⁷ I. Nusinov: Novye ošibki t. B. Kušnera⁷⁸) werden bis zum Jahreswechsel 1930/31 keine neuen Argumente eingebracht - jetzt konzentriert sich alles auf die "literarische Stoßarbeiterbewegung".

2.4.3 Die 1. Allrussische Konferenz der RAPP-očerckisten (9.-11.1.31)

Der Anteil der RAPP an der očerck-Diskussion war zunächst sehr gering - quantitativ und besonders qualitativ. Die immer wiederkehrenden Argumente lassen sich am Aufsatz A. DJATLOVS für die 3. Gebietskonferenz der LAPP (Mitte 1930) aufzeigen:

- a) Betonung der großen Bedeutung des očercks, Gleichberechtigung mit der "künstlerischen Literatur"

- b) emotionale und psychologische Ausrichtung des očercks:
"Očerck gluboko emocionalen, nakvoz' psihologičen."⁷⁹

Hieraus folgt die Ablehnung der Darstellung von Maschinen und die Forderung nach der Abbildung "lebendiger Menschen".

- c) gegen eine Trennung von očerck und Belletristik

d) Funktionen: Information, Agitation, Ausbildung der Schriftsteller:

Rasširenje krugozora čitatelja, organizacija i napravljenje ego soznanija i postupkov v opredelennom, klassovonuznom napravlenii, informacija o stroitel'stve na vseh učastkach fronta, (...), pervaja stupen' učeby pisatelja, (...), pokaz vseh ottenkov i projavlenij klassovoj bor'by. 80

Um deutlicher ihren Führungsanspruch auch auf dem Gebiet des očerks zu demonstrieren, organisiert die RAPP vom 9. bis 11. Januar 1931 die "1. Allrussische Produktionskonferenz der RAPP-očerlisten".⁸¹

In seinem Einführungsreferat nennt MICHAİL LUZGIN als Hauptgefahren für den očerik die Geringschätzung (nedoocenka) auf der einen, die Überschätzung durch Lef auf der anderen Seite. Ausführlich wendet er sich gegen die Ausschaltung des "vymysel", die "formalistische" Unterscheidung von "großer" und "kleiner Form", die Gegenüberstellung von očerik und Belletristik, die "Tempothese" (nur der očerik kann der Geschwindigkeit des sozialistischen Aufbaus folgen, während die Belletristik - bedingt durch ihre typische Produktionsweise - hinterherhinkt) und die Forderung nach einem "publizistischen očerik". Das gesamte Referat stellt eine Abrechnung mit Lef dar und vor allem mit dem offensichtlichen *Wiederaufleben von faktographischen Tendenzen durch die "Litfront"*.⁸² Entsprechend fallen Luzgins Kritiken aus:

- Boris Kušners "Džon-Dir i ukrainka" wird als oberflächlich, rationalistisch und mechanistisch verurteilt. Nicht der Wechsel der zwischenmenschlichen Beziehungen werde geschildert, sondern der Prozeß der zunehmenden Mechanisierung.
- Sergej Tret'jakovs "Vyzov" weise eine "passive" Einstellung auf und sei eine Erscheinung des "naturalistischen Empirismus".

Leider verweist er nur auf die positiven Beispiele Stavskijs und Galins, ohne genauer auf Fragen der literarischen Technik einzugehen; für ihn sind die Fehler ohnehin ideologisch bedingt ("nedostatki, kotorye javljajutsja sledstviem nizkogo urovnja mirovoznrenija").⁸³ Die qualitative Verbesserung der očerks ist folglich eine Frage der Anhebung des ideologischen

Bewußtseins: "Zadaća perestrojki literature - što est' zadaća povyšenijsa urovnja mirovozrenijsa našego dviženija."⁸⁴

An Berichte von Il'in, Žiga und Galin über ihre literarische Tätigkeit schließt sich ein Vortrag KARABEL'NIKOVs über Stavskij an. In bezug auf den Text "Stanica" erklärt der Referent, daß es sich hierbei um ein empirisch ausgerichtetes Buch handelt, das aufgrund fehlender "künstlerischer Erfindung" nicht als "künstlerisches Werk" bezeichnet werden kann:

dokladčik ukazyvaet, što v étoj knižke net obobščenijs, net chudožestvennogo vymysla. Empiričnost' knigi (...) pokazyvaet, što v osnovnom éti očerki ne javljajutsja chudožestvennym proizvedeniem. 85

Die Diskussion der Konferenz wird in der Zeitschrift "Na literaturnom postu" in Heft 4/1931 (Februar) fortgesetzt. Neben dem o.e. Referat Lufzins finden sich Beiträge von Stavskij und Galin. STAVSKIJ unterstreicht die Notwendigkeit des aktiven Kampfes des Schriftstellers nicht nur mit Hilfe des künstlerischen Wortes, sondern ebenso durch unmittelbare Teilnahme am Aufbau ("ščtoby borot'sja za socializm ne tol'ko chudožestvennym slovom, no i neposredstvennym učastiem v strojke").⁸⁶ So ist es bei der Vorbereitung eines Industrie- oder Kolchos-očerks unbedingt notwendig, eine Weile im betreffenden Betrieb zu arbeiten. Stavskij betont mehrfach die *Operativität* der očerks-Produktion ("Rabota očerkista - operativnaja rabota."),⁸⁷ worunter er auch die emotionale Wirkung auf den Leser versteht. Den flüchtig geschriebenen očerks Andrej Belyjs setzt er die Texte Gleb Uspenskijs entgegen, die wissenschaftliche Genauigkeit mit leidenschaftlicher Darstellung verbinden. Stavskij verweist auf neue Formen der Arbeit, neben der kollektiven očerks-Produktion erwähnt er den "neuen Typ" des Schriftstellers, der nicht nur očerks schreibt, sondern auch deren Wirkung auf das geschilderte Objekt überprüft (Galín). Obwohl er feststellt, daß der neue očerks weniger auf der Erfindung des Autors, als vielmehr auf der Erforschung (izučenje) der Erscheinungen beruht, schließt auch Stavskij mit einem Angriff auf die "literatura fakta" ("protiv bezdumnoj faktografičnosti"), da die Faktographie angeblich einige junge Autoren dazu führte, nur über das zu schreiben, was sie an dem einen Ort zu der einen Zeit sahen.

GALIN beschränkt sich in seinem Beitrag "Za dejstvennost' očerka" auf die Frage der Operativität. Ähnlich Tret'jakov und Percov setzt er die Opposition "Tourist vs. Organisator" an: "Jetzt reisen wir schon nicht mehr als Touristen, die aus dem Zugfenster schauen und ihre Eindrücke beschreiben (...). Jetzt erscheint der očerkest als Organisator."⁸⁸ Von besonderer Wichtigkeit ist für ihn das Problem, die Wirkung ("echo") des očerks im Betrieb zu überprüfen.

Vor dem Plenum der RAPP berichtet LUZGIN im Februar über die Ergebnisse der Konferenz (Osnovnye itogi konferencii očerkestov).⁸⁹ Er beklagt das niedrige Niveau der Diskussion sowie die Tatsache, daß sich viele Teilnehmer während der ganzen Zeit nicht vom Problem "vymysel - nevymysel" lösen konnten. Trotzdem hält er als positive Ergebnisse die Verurteilung des "Avantgardismus" von Lef und Litfront, wie auch der Geringschätzung des očerks auf der anderen Seite fest. Abschließend begrüßt der Referent die Tendenz einiger Autoren, zum "guten, verallgemeinernden, tiefen očerke" überzugehen.

Ähnlich äußert sich IVAN ŽIGA in seinem Artikel "Ob očerkač i očerkestach",⁹⁰ auch er lehnt die Kritik von links und rechts ab und betont die "Gleichwertigkeit" des očerks mit anderen "Zweigen" der Literatur, geht im Unterschied zu Luzgin aber stärker ins Detail, wenn er über den očerke als "synkretistisches Genre" spricht:

d.h. ein Genre, das wissenschaftliche Abhandlungen (issledovanija), Publizistik, logische Schlußfolgerungen in literarischer Form präsentiert. Aber was bedeutet es, die Publizistik in literarische Form bringen? Das heißt, daß der očerke nicht nur überzeugen soll - wie der publizistische Artikel - nicht nur beschreiben, nicht nur erklären, sondern auch künstlerisch zeigen (pokazyvat') - den Leser emotional infizieren (zaražat').⁹¹

Mit erheblicher zeitlicher Verzögerung werden am 24.3.31 die Ergebnisse der Konferenz der RAPP-očerkest in NLP in Thesenform veröffentlicht:⁹²

1. Die Konferenz bewies die Richtigkeit der Veranstaltung solcher Produktionskonferenzen.
2. Es wurden bedeutende Fortschritte bei der Erarbeitung der künstlerischen Methode erzielt.
3. Die dialektisch-materialistische Methode verbindet alle

Genres, deshalb gibt es keine avantgardistische Gegenüberstellung von oĉerk und Belletristik. Die proletarische Literatur nutzt alle Genres. Die linken Tendenzen von Lef und Litfront werden verurteilt.

4. Der oĉerk ist nicht nur ein publizistisches, sondern auch ein künstlerisches (literarisches) Genre.
5. (...)
6. Die größte Gefahr droht von der Geringschätzung des Genres.
7. Auf der anderen Seite muß der Kampf gegen die "Rezidive" der Lef-Theorie fortgesetzt werden.
8. Unterstrichen wird die Notwendigkeit der gegenseitigen Hilfe der oĉerkisten untereinander.
9. Geplant wird die Einrichtung ständiger Büros für die oĉerkisten bei den Organisationen der proletarischen Schriftsteller.

Was man unter "Lef-Rezidiven" zu verstehen hat, läßt sich an Hand der Monographie PERCOVS "Der Schriftsteller in der Produktion" (Pisatel' na proizvodstve)⁹³ vom Februar 1931 demonstrieren. Viel ausführlicher als die RAPP-Vertreter, die die Bewegung ja ins Leben gerufen haben, geht Percov auf die "literarischen Stoßarbeiter" ein. Für ihn verkörpern sie die Einheit von geistiger und körperlicher Arbeit (folgend der kommunistischen und futuristischen Forderung) - an die Stelle der bourgoisen Organisation der Literatur tritt jetzt die "politečniĉeskaja organizacija literatury". Wie es bisher Soldaten auf Zeit und Abgeordnete auf Zeit gegeben hat, so soll es nun auch Schriftsteller auf Zeit geben, denn Percov geht davon aus, daß die meisten "litudarniki" nur ein einziges Buch schreiben. Wenngleich er in der Frage der Methodik einige futuristische Positionen aufgibt - die proletarische Literatur entwickelt sich aus der früheren Literatur; notwendig ist auch die Darstellung psychischer Veränderungen; Kritik am "veščizm" Kušners - so hält er auf der anderen Seite an den entscheidenden Punkten fest:

- a) Faktizität: "Odnako, sovremennyj oĉerk, (...), predstavljajet soboj istoriju i poĉinen vsem trebovanijam istoričeskoj toĉnosti i dostovernosti."⁹⁴

b) "Verallgemeinerung" nur als Prinzip der Auswahl repräsentativer Fakten: "Takim obrazom, otbiraja fakty, javlja-juščiesja obobščenijami, očerki sochranjaet fakt v ego nepovtorimosti, konkretnosti."⁹⁵

Dem beschreibenden (fiksatorskij o.; Prišvin, Šklovskij) stellt er den organisierenden očerki (organizatorskij o.; Tret'jakov) entgegen:

In der Mehrzahl der Fälle verpflichten die očerks Tret'jakovs zu etwas. Er versetzt den Menschen aus dem Zustand der Ruhe in den Zustand des Angriffs (v sostajanie ataki). Der entschlossene Charakter solcher Stücke wie "Slyšiš', Moskva?", "Ryči, Kitaj", "Choču rebenka" kommt in den očerks Tret'jakovs als unmittelbare Operativität (neposredstvennoj operativnost'ju) seiner Handlung zum Ausdruck. 96

Die Rückfälle des ehemaligen Lef-Theoretikers Percov prangert A. Michajlov in seiner Rezension des Buches (Protiv recidivov lefovščiny) in Heft 6/1931 der Zeitschrift NLP an. Michajlov zeigt die Anklänge an Bogdanov und den Proletkult und erinnert an die Tatsache, daß die Idee von der Einheit von Arbeitern und Schriftstellern - vorgetragen von Pletnev - seinerzeit schon von Lenin als "Blödsinn" (vzdor) bezeichnet worden war; stattdessen sollen die Arbeiterkorrespondenten und Stoßarbeiter die Kader der professionellen Schriftsteller erweitern. Insgesamt muß man dem Autor wohl zustimmen, daß Percov weitgehend an Lef-Positionen festhält, auch wenn er stellenweise abschwört.

Trotz aller Bemühungen, die Qualität der očerks zu heben, häufen sich in der LG die vernichtenden Rezensionen, wobei die Vorwürfe ein breites Spektrum aufweisen:⁹⁷

- unkritische und unstrukturierte Wiedergabe des Gesehenen
- Idyllisierung, rein positive Darstellung der Zustände
- uncharakteristische, untypische Szenen, Beschreibung der Arbeiter nur in deren Freizeit
- trockene Faktenwiedergabe
- fehlende Sachkenntnis.

2.4.4 Die Allsowjetische Konferenz der Arbeiter-očerlisten (23.-26.5.1931)

Eine weitere očerlisten-Versammlung, organisiert von der "Rabočaja gazeta" findet vom 23. bis 26. Mai 1931 statt. Die Frage, die im Mittelpunkt dieser "Allsowjetischen Konferenz der Arbeiter-očerlisten" (Vsesojuznoe soveščanie rabočich očerlistov) steht, ist die nach der *Darstellung der Helden der sozialistischen Arbeit im očerl*: "Osnovnoj vopros soveščanija - otobraženie v očerl geroev socialističeskogo truda."⁹⁸

Auffällig ist die Betonung der Faktizität in den Referaten Frilovs und D.Pednyjs, während der Hauptreferent Selivanovskij vor allem auf das thematische Problem der Heldendarstellung eingeht.⁹⁹ Die Tagung, die ergänzt wird durch Vorträge von Gladkov und S.Tret'jakov, formuliert abschließend drei Anforderungen an den očerl:

1. er muß dem Sozialismus dienen
2. er muß auf die "dialektische Methode" gestützt sein
3. er soll einer breiten Lesermasse verständlich sein.¹⁰⁰

Die nächsten Monate steht die LG unter dem Motto "An der Front der Darstellung der Helden des Fünfjahrplans" (Na fronte pokaza geroev pjatiletki) - entsprechende očerls erscheinen aber kaum.

Einen erneuten Vorstoß zur Einrichtung einer ständigen Produktionskonferenz der očerlisten unternehmen im Oktober 1931 Žiga und Stavskij.¹⁰¹ In ihrem Artikel "Proizvodstvennoe soveščanie - v sistemu raboty očerlistov" (LG 7.10.31) beklagen sie die "planlos" (stichijno) verlaufende Entwicklung des očerls, die nicht mit seiner großen Bedeutung zu vereinbaren sei. Sie halten die Gründung einer ständigen Konferenz bei der Zeitschrift "Prožektor" für unbedingt erforderlich, um dialektisch-materialistische Verfahren zu erarbeiten, die den Anforderungen gerecht werden, die an den očerl gestellt werden. Als weitere Aufgabe sehen sie die "handwerkliche" und "philosophische" Weiterbildung der jüngeren Autoren an, überwiegend

in Form von Vorträgen ausgewählter Schriftsteller und durch Referate über die očerks der narodniki. Für den folgenden Tag kündigen die beiden očerlisten eine öffentliche Lesung aus ihren Werken über das "Donbass" und eine "kubanskaja stanica" an.

Entsprechende Produktionskonferenzen werden vor allem von er "Pravda" organisiert, so am 29.9. und 30.11.31; auf beiden Veranstaltungen treten als prominente Redner V.Stavskij und S.Tret'jakov auf.¹⁰² Eine ähnliche Veranstaltungsreihe mit dem gleichen Titel (proizvodstvennoe soveščanie očerlistov) findet unter der Leitung der Redaktion von "Naši dostiženija" am 7., 16. und 23. Mai 1932 statt.¹⁰³

Mit der Auflösung der RAPP und der damit verbundenen Verunsicherung im Bereich der proletarischen Schriftsteller kommt die očer-Diskussion weitgehend zur Ruhe. NLP stellt sein Erscheinen ein, zum wichtigsten Organ in der Diskussion wird bald "Naši dostiženija". Schon im August 1932 macht sich der Chefredakteur BOBRYŠEV zum Verteidiger des Genres, der sich ein weiteres Mal gegen die Auffassung vom očer als "niedriges Genre" wendet.¹⁰⁴

In Heft 1/1933 nimmt K.PAUSTOVSKIJ die Diskussion um "Dokument i vymysel" in seinem gleichnamigen Artikel wieder auf. Am Beispiel seiner očer-Sammlung "Kara-bugaz" erläutert er die Notwendigkeit der "Erfindung":

Die Erfindung bleibt immer im guten očer. (...) Als ich an "Kara-bugaz" arbeitete, verwarf ich jeden Gedanken an eine protokollarische Übermittlung der Tatsachen. (...) In diesem Buch ist die Grenze zwischen Dokument und Phantasie verwischt. Meine Aufgabe bestand gerade in der organischen Verbindung des Dokuments und der Erfindung zu einem künstlerischen Ganzen. ¹⁰⁵

2.4.5 Die Allsowjetische Konferenz über den künstlerischen očerok (5. - 8. 6. 1934)

Am 6. März berichtet die LG ausführlich über die Vorbereitungen zur bislang größten očerokisten-Konferenz "Vsesojuznoe soveščanie po chudožestvennomu očerku", die im Vorfeld des Schriftstellerkongresses stattfinden soll. Schon drei Tage vorher war ein Organisationskomitee gegründet worden:

Am Meinungsaustausch nahmen teil TRET'JAKOV, STAVSKIJ, FJNK, E.Sergeeva, Kantorovič, Bobryšev u.a.. Man muß den očerok aktiv, operativ machen, damit er von konkretem Nutzen an jedem beliebigen Abschnitt unseres Aufbaus ist. Die Abgeordneten des XVII Parteitags bemerkten, daß die očerks in Zeitungen und Zeitschriften ihnen bei der Arbeit halfen. 106

Parallel zur Konferenz soll eine Ausstellung stattfinden, für die Agapov, Tret'jakov und Lejtnekker zuständig sind. 107

Im Vorfeld der Konferenz eröffnet das očerok-Magazin "Naši dostiženija" im Mai 1934 die Diskussion. Schon auf den ersten Blick zeigt sich, daß trotz mancher neuer Themen die alten Kontroversen dominieren und auch die "literatura fakta" noch nicht tot ist. Fast allen Beiträgen gemeinsam ist das Anprangern der fehlenden Sachkenntnis der očerokisten und der Hinweis auf die fast völlige Nichtbeachtung des očerks durch die professionelle Literaturkritik - die "Mauer des Schweigens" (stena molčanja), die dieses Genre umgibt. 108

Obwohl V.BOBRYŠEV seinen Artikel "Očerok - bol'saja literatura" mit der stereotypen RAPP-Forderung nach hoher marxistisch-leninistischer Bildung der očerokisten einleitet, wendet er sich doch bald der "schriftstellerischen Technik" zu und erläutert seine Auffassung von der "Verallgemeinerung" (obobščenie) im očerok. Für ihn liegt ein wichtiges Merkmal des očerks darin, daß das "Obobščenie" schon durch die Auswahl typischer Fakten vollzogen wird; andere Formen der Verallgemeinerung treten dagegen in den Hintergrund. Wenn die Wahl der Tatsachen optimal ist, erübrigt sich sogar der Einsatz der "Phantasie" (vymysel) des Autors:

Denn der očerokist flüchtet sich zur Erfindung in den Fällen, wenn er fühlt, daß sein Material ungenügend klar, untypisch ist und die Erscheinung nicht verallgemeinert. 109

Die Nichtfiktionalität (dokumental'nost') wird als "eine der wichtigsten Qualitäten des očerks" herausgestellt.

V. KANTOROVİČ diskutiert die Problematik des zeitgenössischen očerks am Beispiel des "Grenzgebietsočerks" (okrajnyj o.), eines očerks-Typs, der nach Abschluß des 1. Fünfjahrplans zunehmend an Bedeutung gewinnt. Auf der Grundlage von 11 analysierten očerks-Sammlungen werden Leistungen und Fehler herausgearbeitet, wobei als Funktion der Texte die "Mobilisierung zur Industrialisierung" dieser kaum erschlossenen Gebiete angesetzt wird: "Konečnaja političeskaja i chozjajstvennaja zadača očerkov ob okraine - propaganda ee prirodných resursov."¹¹⁰ Die "Operativität" (operativnost') wird zum wichtigsten Bewertungskriterium, wobei der Schriftsteller als "Reisender" (putešestvennik) dem Autor als "Teilnehmer am Aufbau" (učastnik stroitel'stva) gegenübergestellt wird. - Auch Kantorovič betont die faktographische Orientierung der literarischen Skizze: "Der Grenzgebietsočerks ist von seiner Natur her *faktisch, dokumentarisch in höherem Maße als jeder andere* (faktičen, dokumentalen bol'se, čem vsjakij drugoj)." ¹¹¹ Trotzdem wird seine Abgrenzung gegenüber der Faktographie durch die Polemik gegen dokumentarischen Purismus und ästhetischen Asketismus deutlich - Kantorovič glaubt an die Wirksamkeit eines stärker emotional ausgerichteten očerks, der gleichzeitig philosophisch, dokumentarisch und sujethaft sein soll.

Von einer anderen Gruppe von očerks geht BORIS KUŠNER aus: er gibt einen Überblick über die Produktion von "Auslandsskizzen" (zarubežnye očerki). Diese Texte erfüllten eine wichtige Funktion bei der Erweiterung des Horizontes der sowjetischen Leser, da nur wenige Sowjetbürger die Gelegenheit bekämen, das kapitalistische Ausland mit eigenen Augen zu betrachten. Leider gebe es zuwenig solcher Skizzen und die meisten očerks wiesen ein niedriges Niveau auf, das überwiegend in der oberflächlichen Materialsammlung begründet sei; Kušner verweist auf das Beispiel einer Gruppe von Stoßarbeitern, die in 9 Tagen 3 Länder bereisten und anschließend einen očerks-Band herausgaben.

Auch Kušner geht auf das Problem der Fiktionalität ein, indem er (wie jetzt allgemein üblich) die Gegenüberstellung von očerck und nicht-očerck-Literatur ablehnt - die Begründung weicht aber von der gewohnten Argumentationslinie ab und zeigt deutliche Züge der "literatura fakta": Die Faktizität kann kein Abgrenzungskriterium mehr sein, da auch andere literarische Genres zunehmend dokumentarisch werden.

Die očerck-Literatur hat kein Monopol auf Faktizität (...). In der sowjetischen Literatur erobern sich Fakt und Dokument eine immer dominierendere Stellung, indem sie Allegorie und analoge Formen literarischer Erfindung entscheiden verdrängen. 112

Bei der Rezension verschiedener očerck-Sammlungen hebt Kušner vor allem das von ihm als "klassisch" bezeichnete Buch "Čžungo" S.Tret'jakovs hervor, an dem er nur die "Trockenheit" der Darstellung bemängelt.

Ähnlich faktographisch ausgerichtet ist BORIS AGAPOVS Beitrag "Green fruit", in dem er die Mehrzahl der očerks einer vernichtenden Kritik unterzieht. Nach seiner Meinung sind Gefühl, Moral und Philosophie durch "Operativität" und "Genauigkeit der Fakten" zu ersetzen.¹¹³

Eine entgegengesetzte Position findet sich in IVAN KATAEV'S "O ediničnom i obščem". Zwar kritisiert auch er die meisten očerks, für ihn liegt die größte Gefahr jedoch im "Empirismus" (ěmpiričnost'). Explizit tritt er für "Verallgemeinerung" und "Generalisierung" ein: der beste očerck ist der, "in dem ein ernsthafter, verallgemeinernder Autorengedanke ist, der, indem die dargestellte einzelne Erscheinung des Lebens auf die Höhen der Allgemeingültigkeit erhoben und 'generalisiert' wird."¹¹⁴

Kataev begründet seine Ansicht damit, daß der očerck als literarisches (chudožestvennyj) Genre auch die Hauptaufgabe der Literatur zu erfüllen habe: das Getrennte mit dem Ganzen zu verbinden, das Typische im Einzelnen aufzuzeigen.

Der Ablauf der Konferenz

1. Tag (5.6.34)¹¹⁵

- Eröffnung durch STAVSKIJ, der das Fehlen der Kritiker bedauert
- Referat TRET'JAKOV zur Geschichte des očerks. Die Spezifik des očerks liege in der Verbindung zur Zeitung. "Kleine" vs. "große Operativität" (s.u.)
- Referat ŠKLOVSKIJ über den klassischen očerks des 19. Jahrhunderts; will zeigen, daß der gute očerks "durchorganisiert" ist (organizovan naskvoz')

2. Tag (6.6.34), Morgensitzung¹¹⁶

- Referat PIKSANOV über das literarische Erbe auf dem Gebiet des očerks: "V klassičeskom nasledii est' čemu poučit'sja očerkistam."
- Referat M.PRIŠVIN gegen Tret'jakovs Zeitungs-Theorie und Operativitäts-Konzept: "Dlja menja aksioma, čto čem lučše napišeš', tem čto operativnee."
- Referat POLTORACKIJ über den ukrainischen očerks

Abendsitzung

- Referat AGAPOV über die Bedeutung des Industrieböcherks:
Der Industrieböcherks ist sehr wichtig für uns, weil das Maschineninstrumentarium des Sozialismus, das technische Bild eine außerordentlich komplizierte Sache darstellt. Der Weg zu ihm liegt im philosophischen Erfassen der technischen Erscheinung. Was die Leute betrifft, so soll der böcherks über das System schreiben und dadurch die wechselseitigen Beziehungen der Leute illustrieren. 117
- Referat GALIN; gegen Agapov: Träger des Problems im Problem-böcherks soll *der Mensch* sein, nicht nur am Arbeitsplatz, sondern auch im Privatleben.
- Referat BOBRYŠEV; über das Fehlen der Kritik, Fragen von Sprache und Komposition
- Referat DIKOVSKIJ über die böcherksisten der "Komsomol'skaja Pravda"
- Referat MOREV über böcherks und Lokalzeitung
- Referat TITIN über den arktischen böcherks

- Referat GRANDOV; globale Kritik am očer, stößt auf allgemeine Ablehnung im Auditorium.

3. Tag (7.6.34), Morfensitzung¹¹⁸

- Referat KURJANOV über den Kriegsocer
- Referat SIMCHOVIČ, LUZGIN, ZLYKOSTEV über die "Istorija fabrik i zavodov": "Ein typischer Fehler der Autoren besteht darin, daß sie nicht die konkrete historische Bedeutung suchen, sondern belletristische Schablonen (belletrističeskie štampy) benutzen."
- Referat KANTOROVIČ über den "Regionaločer" (kraevedčeskij o.)
- Referat REJCH über den usbekischen očer
- Referat EVTEN'EV über den tatarischen očer
- Referat KARMAZINSKIJ über die "Kinochronik"

Abendsitzung

- Referat TAL' (Red. der Zeitung "Za industrializaciju") über den Zeitungsočer
- Referat PERCOV über Genreproblematik und Aufgaben des očerks in der Gegenwart
- Referat GRABOV über den očer in den kapitalistischen Ländern des Westens
- Referate von MALIKOV, S.VINOGRADSKAJA, KIŠ, POLJANSKAJA, MICH, NIKITIN, MAR, GOL'DBERG.

4. Tag (8.6.34)¹¹⁹

- Arbeitsbericht von KOL'COV. Über den "pamfletnyj očer" (s.u.)
- Arbeitsbericht von S.TRET'JAKOV. Über "Operativität", das Material des Werks als Teil der Biographie des Autors (s. Kap. 3)
- Arbeitsbericht ŠAPSKAJA
- Grußadresse an Maxim Gor'kij
- Beschluß: Bittgesuch (chodatajstvo) an das Orgkomitee zur Errichtung einer Kommission (kommissija po chudožestvennomu

očerku), die die gesamte Arbeit auf dem Gebiet des očerks lenken soll.

*

Im Heft 7/8 1934 der Zeitschrift "Naši dostiženija" werden die Ergebnisse der očerK-Konferenz zusammengefaßt und diskutiert. Die meisten Artikel stellen gekürzte und überarbeitete Fassungen der auf der Konferenz gehaltenen Vorträge dar.

Der Chefredakteur BOBRYŠEV leitet die Diskussion mit seinem Beitrag "O rodimych pjatnach" ein. Besonders heftige Angriffe richtet er gegen die Literaturkritik, die den očerK lediglich wie ein zweitrangiges Genre behandelt, indem sie ihn mit Nichtbeachtung straft oder so nachlässig untersucht wie in der Rezension des očerK-Bandes "1001 trudoden'" von S.Tret'jakov in "Novyj mir", wo der Kritiker seinen totalen Verriß mit Zitaten belegt, die gar nicht von Tret'jakov, sondern aus einem Buch Kanatčikovs stammen!

Obwohl der očerK ein beachtliches Niveau erreicht habe und Photographie und Kino einschließe, blieben jedoch noch entscheidende Defizite zu beklagen. So müsse man nach einer Zeit der Gleichgültigkeit gegenüber Sprache, Metaphorik und Komposition in den Jahren 1930-32 jetzt daran gehen, den Sozialistischen Realismus auch auf den očerK zu übertragen. Im Gegensatz zu S.Tret'jakov, der auf dem Kongreß zwischen "großer" und "kleiner" Operativität unterschied (s.u.), sei er mit Prišvin der Meinung, je künstlerischer der očerK - desto operativer das Werk.

Auch MICHAIL PRIŠVIN setzt sich von Sergej Tret'jakovs Meinung in entscheidenden Punkten ab. Er polemisiert gegen dessen Auffassung von der Zeitung als der "Heimat des očerks" und wehrt sich gegen die Einschätzung als "rechter" očerKist, der "verfeinert" schreibe - gegenüber den Autoren, die direkter, unmittelbarer und aktiver produzieren. Für ihn ist Operativität mit der literarischen Qualität des Textes verbunden: "Ja dumaju, što čem lučše napišeš' vešč', tem ona budet operativnee."¹²⁰

Trotz dieser Meinungsverschiedenheiten und seiner Kritik an der Theorie Agapovs von der Rolle der Technik und der Maschine im očerok fühlt er sich im Kreis dieser očerokisten anscheinend wohl:

Wenn ich jetzt in die Gemeinschaft Tret'jakovs, Agapovs, Šklovskijs, Stavskijs zurückkehre, so fühle ich, daß dies Leute sind, mit denen ich gemeinsam kämpfen kann, ich spüre, daß wir uns organisieren können für den Kampf und so zum Zentrum der Literatur werden. 121

Auffällig ist sein Interesse an Fragen der literarischen Technik und - der nur bei ihm zu findende Hinweis auf die Bedeutung des Humors im očerok.

BORIS KUŠNERS Beitrag "O bol'shom očerkovom stile" ist eindeutig von faktographischen Zügen geprägt. Er fordert, sich nicht auf "große Werke", sondern auf den "großen Stil" des očeroks zu konzentrieren. Die Aufzählung der betreffenden Textsorten, die er als Unterkategorien des očeroks ansetzt, liest sich wie der entsprechende Absatz in Čužaks Aufsatz "Literatura žiznestroenija":

Feuilleton, wissenschaftlicher očerok, Reisebeschreibungen, Pamphlet, Memoiren, literarisches Porträt, künstlerisch-publizistischer očerok und schließlich große künstlerische očerok-Werke ... 122

Als positive Beispiele führt er neben Paustovskijs "Kara-bugaz" Sergej Tret'jakovs "Dën Ši-chua" an. Wenngleich er die Aufgabe der "Darstellung des Menschen" im očerok herausstellt, betont er jedoch gleichzeitig, daß dieser Mensch aber auch durch seine Werke, d.h. die Maschinen, geschildert werden kann. Zum obersten Darstellungsprinzip erklärt Kušner dabei die "Genauigkeit": "Točnost'. Vo vsem."¹²³

MICHAIL KOL'COVS Aufsatz "Pamflet i očerok" behandelt das "pamphlethafte Prinzip" des očeroks (pamfletnoe načalo), als dessen Merkmale er nennt:

a) die "Umrahmung von Material und Thema" (obramlennost' materiala i temy)

Der očerok soll nicht mechanistisch, chronologisch konstruiert werden, sondern einen Anfang und ein Ende (im literarischen Sinne) haben.

b) Konzentration auf ein Thema (sosredotočennost' temy)

Keine induktive oder deduktive Ableitung des Themas, sondern direkte Schilderung *eines* Objekts, Darstellung des Typischen.

c) Offenlegung des inneren Konflikts des Themas (vnutrennee stolknovenie materiala)

Thematisierung von Gegensätzen und Problemen, Vermeidung von Schablonen.

d) Tendenz zum Beweis (tendencija dokazatel'stv)

Nicht zeigen, sondern beweisen!

Bewußt gebraucht Kol'cov den Begriff "Pamphlet" und nicht "Operativität", da dieser für ihn eindeutig "Faktographie" assoziiert, "Ziffern, Zentner, Kilogramm". Er spricht sich für bewußte Sujetkonstruktion aus, da die innere Strukturierung des Objekts nicht einfach kopiert werden kann, weil es sonst in den meisten Fällen zu rein chronologisch produzierten "Würsten" (kolbasy) kommt. - Seine Ablehnung der faktographischen Theorien wird noch deutlicher bei seiner *Verteidigung der Exotik* im ocerk: Ėksotika (...) choroša v očerke, často gorazdo lučše, čem beskonečnye 'operativnye' cifry."¹²⁴

Den umstrittensten Beitrag (vielleicht neben Tret'jakovs) stellt zweifellos BORIS AGAPOVS "Technik, Menschen und System" (Technika, čelovek i sistema) dar, dabei geht es weniger um seine Auffassung, daß jeden ocerk ein Grundgedanke (osnovnaja mysl') durchziehen soll, als vielmehr um die Herausstellung des Industrieocerks und speziell die Darstellung des Menschen durch die Maschinen, die er produziert und mit denen er produziert:

Delo ne v tom, čtoby v vašem očerke objazatel'no byl čelovek, kak perzonaž, a v tom, čtoby technika v nem služila čeloveku i ot čeloveka proischodila. Esli što budet, to daže očerk tol'ko o mašine, budet očerkom o čeloveke ...¹²⁵

Verbunden mit der Darstellung der Technik ist die Forderung nach *Darstellung des Menschen als Teil des Systems*.¹²⁶

Eine direkte Replik liefert MICHAİL NIKITIN in seinem Beitrag "Ob obraze tehniki i ošibke Agapova". Die Konzentration auf die Technik mache es unmöglich, die *soziale* Bedeutung der

Einzelheiten zu verdeutlichen, deshalb müsse das Bild der Technik immer durch die dargestellten Menschen gegeben werden: "Obraz tehniki nužno davat' čerez ljudej."¹²⁷

Im Gegensatz hierzu verteidigt PERCOV ("Čelovek i pjatiletka") die Grundthesen Agapovs:

- die Auffassung, daß eine bestimmte Konzeption dem očerker zugrunde liegen soll, die Auswahl und Kombination der Fakten bestimmt
- die Betonung des "technischen Bildes" (techničeskij obraz).

Wie Agapov lehnt Percov die Gegenüberstellung von Mensch und Technik ab, bei ihm stellt der "Fünfjahrplan" das Bindeglied dar: "Tol'ko v svjazi s pjatiletkoj my možem govorit' o tehnike."¹²⁸

Dieses "Bild der Technik" soll zum Verständnis der technischen Erscheinungen führen; der Ingenieur *weiß* (znaet), wie die Technik funktioniert, er *versteht* (ponimaet) sie jedoch nicht - hier liegt die Aufgabe der očerkeristen.

*

Die starke Aufwertung des očerks durch diese Tagung steht in Widerspruch zur Vernachlässigung des Themas auf dem Schriftstellerkongreß (17.8.-1.9.34). Tret'jakov äußert sich überhaupt nicht zur literarischen Skizze, Gor'kij geht nur am Rande auf die "Istorija fabrik i zavodov" ein - nur IL'JA ĖRENBURG bleibt es überlassen, den očerker zu verteidigen, wobei er stellenweise der "literatura fakta" ziemlich nahe kommt:

Das ist es, warum die Form des klassischen Romans, übertragen auf unsere Gegenwart, an den Autor falsche Anforderungen stellte, und, was das Wichtigere ist, von ihm falsche Schlußforderungen verlangte. Die Ebene des očerks, (129) das ungeheure Interesse des Künstlers am lebendigen Menschen, all diese stenographischen Notizen, Protokolle und Tagebuchaufzeichnungen - das ist doch nicht zufällig. Hier findet sich grundlegend die neue Form unseres Romans. (...) Schließlich wollen wir doch nicht unsere neuen Inhalte in bereits fertige, aber baufällige Formen bringen.¹³⁰

Weiter führt er aus:

Ich selbst ziehe keine scharfe Trennungslinie zwischen Skizze und künstlerischer Prosa. Zusammen mit anderen Autoren, die eine neue Form suchen, ziehe ich es gerne

vor, in den Augen einiger Kritiker als Gazettist, Skizzen-
schreiber, mit einem Wort, als Schriftsteller der zwei-
ten und unteren Kategorie zu gelten, anstatt nur das Wort
"Graf" für das Wort "Kolchosbauer" auszutauschen. 131

Der Autor steht jedoch mit diesen Äußerungen völlig iso-
liert. Die neue Tendenz zeigt sich im Referat GLADKOVs, der
die Faktographie scharf verurteilt, stattdessen "das Typische"
in den Mittelpunkt stellt und den Künstler vom Reporter ab-
grenzt. 132

2.4.6 Die Diskussion um "Fakt und Erfindung im očerks" in "Naši dostiženija" 10-12/1935

Nachdem die Diskussion um den očerks weitgehend verstummt
war, startete die Zeitschrift "Naši dostiženija" Ende 1935
eine Befragungsaktion zum Thema "Fakt und Erfindung im očerks".
Die Redaktion forderte eine Reihe von očerksisten auf, zu die-
sem Problem Stellung zu nehmen und ihre Argumente durch Bei-
spiele aus eigenen oder fremden Texten zu illustrieren. Die
eingesandten Beiträge wurden in den Heften 10 und 12/1935
sowie 2/1936 veröffentlicht.

Die Diskussion eröffnet MICHAİL LOSKUTOVS "Suche nach der
verlorenen Wirklichkeit" (Poiski utračenoj dejstvitel'nosti),
in der er sich eindeutig für den dokumentarischen očerks aus-
spricht. Ausführlich reflektiert er die Tatsache, daß jeder
Autor schon bevor er das Objekt zum ersten Mal sieht, eine
recht bestimmte Vorstellung hiervon hat, die dann mit der
Realität kämpft; diese Vorstellung muß jedoch unterdrückt
werden, damit man nur vom zu schildernden Fakt ausgehen kann.

Loskutov betont die Notwendigkeit der Personenbeschreibung
mit Hilfe "objektiver Methoden" und lehnt die Verwendung eines
Sujets prinzipiell ab, da man anderenfalls die Grenze des Gen-
res überschreite.

L. NIKULIN faßt den Begriff "dokumental'nost'" weiter und
entleert ihn semantisch so stark, daß es zweifelhaft ist, ob
hier noch von einer sinnvollen Verwendung gesprochen werden
kann. So erklärt der Autor, in seinen očerks gebe es keine er-

fundenen Personen, um dann wenig später auszuführen, daß sich die Figuren seiner Skizzen oft aus mehreren verschiedenen wirklich existierenden Menschen zusammensetzen: z.B. ist der in seinem oĕerk-Buch geschilderte Anarchist eine Mischung aus einem spanischen Emigranten, den er in Paris traf, und einem Anarchisten aus Madrid. Ähnlich großzügig verfährt er mit Zeit und Raum: das Treffen mit einem spanischen kommunistischen Funktionär fand nicht - wie geschildert - in Sevilla statt, wurde aber in Sevilla - zur Charakterisierung der Stadt und um bestimmte Effekte durch die Gegenüberstellung mit anderen Episoden zu erzielen - gebraucht. Nach eigener Meinung blieben dabei die Quellen "unangetastet" und wurden nur redaktionell bearbeitet: "Istoĕniki, na osnovanii kotorych byla napisana kniga, ostavalis' v neprikosvennom vide; oni tol'ko redaktirovalis' mnoju."¹³³

VSEVOLOD LEBEDEV scheut sich hingegen nicht, den Begriff "Erfindung" (vymysel) zu gebrauchen, spricht sich aber unbedingt für ein genaues Studium des Objektes aus: "No ŕto by dojtĭ do svobody takogo vymysla v oĕerke, neobchodimo idti dolgim putem aktivnogo izuĕeniĭa faktov."¹³⁴ In diesem Fall kann die literarische Bearbeitung des Stoffes sogar eine "dokumentarischere" Wirkung hervorrufen als eine wissenschaftliche Abhandlung.

VLADIMIR KANTOROVĬą geht von der selbstgestellten Frage aus, ob der Autor die Fakten protokollarisch, ruhig und leidenschaftslos festhalten soll - eine Auffassung, die er natürlich verneint:

Der Schriftsteller ist kein Kameraobjektiv und wenn er das, was er mit seinen Augen sieht, nicht überdenkt, dann hat er als Schriftsteller nichts gesehen. Ein Schriftsteller soll leidenschaftlich sein, andernfalls existiert er nicht als Schriftsteller, selbst wenn er in den Zeitschriften gedruckt wird. ¹³⁵

Scharfe Selbstkritik übt er an den eigenen oĕerks aus der Phase des 1. Fünfjahresplans, die er als zeittypisch ansieht. Als Hauptfehler nennt er die "sklavenhafte Abhängigkeit von den Fakten" und die damit zusammenhängende "völlige Vernachlässigung der Komposition" (polnoe prenebreĕenie k kompozicii).¹³⁶

Für Kantorovič zeichnen sich die besten očerks dadurch aus, daß sie auf einem Grundgedanken beruhen, über einen philosophischen "Subtext" (podtekst) verfügen, der sich über das Material und die konkreten Fakten erhebt.

Wie Nikulin fügt Kantorovič manchmal zwei real existierende Menschen zu einer očerks-Person zusammen.

Gemeinsamkeiten bestehen auch mit N.STAROV, für den das Thema "Fakt - Erfindung" - nach eigener Aussage - kein Problem darstellt und der ebenfalls der Komposition große Bedeutung beimißt. Ausgehend von einem dokumentarischen Ort und einem ebenso dokumentarischen Handlungskern ordnet er den Ablauf der Geschehnisse (Fakten) dem Sujet unter, um so eine möglichst wirkungsvolle Aussage zu erzielen. Daneben weist er auf die Tatsache hin, daß zu Fakt und Erfindung im očerks noch die *Vermutung* (dogadka) treten kann, z.B. wenn es um die Darstellung der persönlichen Motive der Personen geht.

Den zweifellos interessanten Beitrag stellt der Aufsatz N.IZGOEV'S "Das Vordringen ins Wesen des Fakts" (Proniknovenie v suščnost' fakta) dar. Als einziger Autor der gesamten Diskussion erkennt er, daß schon die Auswahl der Fakten einen Faktor der Fiktion darstellt:

"Erfindung" (vymysel) liegt schon in der Auswahl (otbor) der Fakten. Die Tatsache stellt keine in sich geschlossene Erscheinung dar, die losgelöst von Raum und Zeit existiert; sie ist ursächlich verbunden mit einer ganzen Kette anderer Fakten. In der Auswahl der Tatsachen aus der Menge der anderen ist schon Erfindung, ist Schaffen (tvorčestvo) enthalten. 137

Wird der Fakt nun aus seiner Umgebung gerissen und in die Literatur übertragen, erfordert er die Schaffung einer neuen bildlichen und semantischen Umgebung ("Vzjatij iz obyčnogo svoego rjada, on (fakt) trebuet novogo obraznogo i idejnogo okruženija."). Folglich bejaht Izgoev die Verwendung literarischer Bilder ebenso wie die Erfindung des Autors, der sich jedoch am "Ariadnefaden" der Fakten orientieren muß! Als Beispiel dient ihm sein eigener očerks "Žažda", der auf Tatsachen beruht - als Gesamttext jedoch etwas Erfundenes darstellt, das unter funktionalen Gesichtspunkten konzipiert wurde:

Alles im oČerk entspricht getreu der Realität, spiegelt real existierende Beziehungen wider, aber der oČerk insgesamt ist erfunden, erdacht von Journalisten. Es handelt sich um eine Kombination der Fakten, die dem Leser ermöglicht, sich optimal das Neue anzueignen, was in den Kolchosen des Landes geboren wurde. 139

Mit dieser Befragungsaktion endet die Diskussion um den oČerk, um erst in den 50er Jahren wiederaufzuleben.

3. Sergej Tret'jakov als Faktograph

Die Untersuchung zeigt am Beispiel Tret'jakovs die Entwicklung des utilitaristischen Flügels der sowjetischen Avantgarde auf. Tret'jakov folgt dem Trend des Futurismus zur Pragmatisierung und sucht konsequent wie kein anderer Autor nach Möglichkeiten der Revolution in der Kunst und durch die Kunst, wobei er auf der Suche nach größtmöglicher Wirkung die Grenzen der Literatur überschreitet. Die Entwicklung Tret'jakovs ist an die Faktographie gebunden, in ihr sieht er schon früh die Möglichkeit zur Aufhebung der Trennung von künstlerischer und gesellschaftlicher Praxis. Im Gegensatz zur RAPP braucht er zu Beginn des Fünfjahrplans seine Arbeitsmethoden nicht zu wechseln, sondern nur zu verfeinern: er "reagiert" zwar auf die neue Situation, folgt aber seiner bisherigen Tendenz.

Problematischer scheint die Darstellung der Arbeit Tret'jakovs nach 1932. Es vollzieht sich ein Wandel von der "orthodoxen" zur "aufgeklärten" Faktographie, der gleichzeitig mit einem Perspektivenwechsel verbunden ist. Echte Korrekturen mischen sich mit taktischen Zugeständnissen im Bereich der Programmatik, sodaß eine Einschätzung sehr schwer ist.

Trotz aller Änderungen läßt sich aber eine konstante faktographische Grundlage der gesamten Arbeit Tret'jakovs in der Zeit von 1924 bis zu seinem Tode nachweisen. - Die kritische Wertung bleibt dem Kapitel 5 vorbehalten.

Bedingt durch die Themenstellung werden die wichtigen Bereiche "Lyrik" und "Dramatik" nur angeschnitten - diese Beschränkung stellt jedoch kein Werturteil dar. Besonders die Bedeutung Tret'jakovs als Dramatiker und Theatertheoretiker könnte nur durch eine ausführliche Darstellung aufgezeigt werden, Ansätze hierzu liegen bereits vor.¹

3.1 Der Weg Tret'jakovs zur Faktographie

Anfänge. Lyrik

Sergej Michajlovič Tret'jakov wird am 21. 6. 1892 im lettischen Gol'dingen (dem heutigen Kuldiga) geboren. Sein Vater ist Lehrer und sorgt für eine gute Ausbildung: Besuch des Gymnasiums in Riga, dann Jurastudium in Moskau. Schon vor dem Studienabschluß (1916) veröffentlicht Tret'jakov seine ersten Gedichte, die stark futuristisch geprägt sind.

Als den eigentlichen Anfang seiner schriftstellerischen Tätigkeit bezeichnet der Autor den April 1920, als er in Vladivostok den Angriff der Japaner auf die Stadt erlebt. Tret'jakov, der schon früher politische Texte verfaßt hat (Antikriegsgedichte), beginnt jetzt mit planmäßiger Agitation gegen die Interventen und für die Bolschewiki. Seine Gedichte, die "Bajonette der Zeilen", sollen zu Waffen der Revolution werden. Die futuristischen Verfahren werden - kaum abgewandelt - in den Dienst des Kommunismus gestellt.²

Die nach Vladivostok verschlagenen Futuristen (Tret'jakov, Aseev, D.Burljuk, Čužak u.a.) gründen die Gruppe "Tvorčestvo" mit der gleichnamigen Zeitschrift; gemeinsam unterstützen sie die Bolschewiki, denen noch erbittert Widerstand geleistet wird. Čužak ist außerdem als Chefredakteur der kommunistischen Zeitung "Krasnoe znamja" tätig, bei der Tret'jakov seine ersten Erfahrungen als ožerkist und Feuilletonist sammelt und nebenbei mit Čužaks Theorien vertraut gemacht wird.

Im Frühjahr 1921 wechselt Tret'jakov mit den anderen Futuristen nach Čita, der Hauptstadt der neugegründeten "Fernöstlichen Republik" (DVR) über. Für verschiedene Zeitungen verfaßt er politische Feuilletons über den Bürgerkrieg und seine erste Chinareise (1920). Diese Texte sind allerdings - trotz der Bezeichnung "Feuilleton" - überwiegend in Versform geschrieben; der Wechsel zur Prosa vollzieht sich schrittweise. Nachdem er 1921 stellvertretender Volksbildungsminister geworden ist, verstärkt Tret'jakov seine Öffentlichkeitsarbeit und engagiert sich in der Kulturpolitik, die eindeutig futuristisch ausgerichtet ist. Sein 2. Gedichtband "Jasnyš", der

in dieser Zeit erscheint, weist im Gegensatz zum 1. Sammelband "Železnaja pauza" (1919) nicht nur ein eindeutigeres ideologisches Bewußtsein auf, sondern enthält mit dem Zyklus "Die Reise" (Putevka) eine eigenartige Textsorte, angesiedelt zwischen Skizze und Poem. Dieser "očerk in Versen" schildert die Reise des Autors durch Sibirien und China; die einzelnen Gedichte tragen als Titel die Namen der Stationen: Vladivostok, Peking, DVR, Bajkal, Angara, Enisej, Ural usw..

Auch nach seiner Rückkehr nach Moskau Ende 1922 beschäftigt sich Tret'jakov weiterhin mit der Lyrik, auch wenn jetzt die Theaterarbeit dominiert. Die didaktische Funktion tritt immer stärker in den Vordergrund. 1923/24 entsteht eine Reihe von Agitationsgedichten und Marschliedern, die auf unmittelbare Wirkung abzielen. Einige finden Eingang in den Sammelband "Itogo" (1924), der daneben - wie der Name sagt - ein Resumee der bisherigen Arbeit zieht. In Zusammenarbeit mit Majakovskij verfaßt Tret'jakov zwei längere Agitpoeme mit epischem Charakter, die in Funktion und Stil an die ROSTA-Fenster erinnern:

- "Erzählung darüber, wie Fadej vom Gesetz erfuhr, das die Arbeiter verteidigt" (Rasskaz pro to kak uznał Fadej zakon, zaščiščajuščij rabočich ljudej. 1923, veröff. 1924)
- "Erzählung von Klim aus dem Schwarzerdegebiet, die Allunionsausstellung und den Gummitrust" (Rasskaz pro Klima iz černozemnych mest, pro Vserossijskuju vystavku i Rezinotrest. 1923)

Ende 1924/Anfang 1925 läßt die Beschäftigung mit der Lyrik deutlich nach. Neben 2 Büchern mit Kindergedichten (Oktjabreviči, 1924; Paška i papaška, 1926) erscheint zwar noch 1926 der Band "Brülle China" (Ryči, Kitaj) - in Verbindung mit dem Stück (s.u.) - die Texte sind allerdings alle schon früher entstanden, das Titelpoem ist vom 20.3.24 datiert. Den Abschluß bilden das Poem "Li-Jan uprjam" (1927) und der Sammelband "Rečevik" (1929). Für mehrere Jahre wendet sich Tret'jakov ganz der Prosa zu, und auch in den 30er Jahren ist er auf dem Gebiet der Lyrik fast ausschließlich als Übersetzer tätig.

Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst

Ende 1922 kommt Tret'jakov wieder nach Moskau und findet sofort Anschluß an die dortigen Futuristenkreise. Unmittelbar nach der Ankunft nimmt er seine Tätigkeit beim 1. Arbeitertheater des Proletkult und parallel dazu beim Theater Mejerchol'ds auf; die ersten programmatischen Artikel erscheinen in "Lef" und "Gorn". Besonders bei der Zeitschrift "Lef" gehört Tret'jakov von Anfang an zu den beständigsten Mitarbeitern. Er ist einer der wenigen, die sich sowohl an den Diskussionen um den einzuschlagenden Weg beteiligen, als auch praktisch schriftstellerisch tätig sind.

Schon im Heft 1 (März 1923) veröffentlicht der Mitunterzeichner des Manifests "Za čto boretsja Lef" (s.o.) einen längeren Beitrag, in dem er die "Perspektiven des Futurismus" aufzeigt: "Woher und wohin" (Otkuda i kuda).³ Tret'jakov beantwortet die erste Frage, indem er auf die Vorkriegsphase der russischen Avantgarde hinweist, deren größtes Defizit im Mangel an positiven Aufgabenstellungen bestand; die Mitglieder verband nur der "Haß auf das Gestern und Heute". Erst die Revolution wies den Weg, der jetzt eng mit der Entwicklung des Kommunismus verbunden ist - die Arbeit des Futurismus wird gleichgesetzt mit der des Kommunismus.

Die Ablehnung der "alten" Kunst, der bürgerlichen Ästhetik und der Begriffe "Schönheit" und "Inspiration" findet auch in diesem Manifest ihren Niederschlag. An die Stelle des auratischen, mystischen Schaffensprozesses tritt die "Kunst der Produktion", "bestimmt durch die rationale Organisation des Materials unter Berücksichtigung der sozialen Bedürfnisse."⁴ Unter dem Einfluß von Produktionskunsttheorie und veščismus bestimmt Tret'jakov als Funktion des Künstlers: "Meisterhaft ein nützliches und zweckmäßiges Ding zu machen - das ist die Bestimmung des Künstlers."⁵

Die Frage der neuen künstlerischen Verfahren wird nicht diskutiert, der Autor beschränkt sich auf die Feststellung, die gegenwärtige Praxis der Agitationskunst sei - da mit der alten Fiktion verbunden - als "halbe Lösung" unbefriedigend. Die "Laboratoriumsphase" der russischen Avantgarde ist im Bereich der Literatur noch in vollem Gange.

Deutlich betont Tret'jakov, daß es nicht nur um eine Veränderung der Kunst, als einer dem Leben entgegengesetzten Sphäre geht, sondern daß der Kulturbegriff des Futurismus auch und vor allem den *Alltag* (byt) einschließt. Die Forderung nach der Revolutionierung des Alltags resultiert aus einer Synthese von futuristischen und formalistischen Vorstellungen, wobei die Anklänge an Šklovskijs Automatisierung-Desautomatisierungs-Theorie offensichtlich sind:

Alltag (...) nennen wir das System von Gefühlen und Handlungen, die sich auf Grund einer bestimmten sozio-ökonomischen Basis durch ihre Wiederholung automatisiert haben. 6

Diese Umwälzungen werden als *Rationalisierung* beschrieben, der sich alle Bereiche des Lebens unterziehen sollen; man findet hier Ansätze zu einer Übertragung der Gastevschen NOT-Konzeption auf den "byt", die später weiterverfolgt und ausgebaut werden (s.u.).

Große Beachtung finden in Tret'jakovs Beitrag rezeptions-ästhetische Fragestellungen. Es kommt ihm darauf an, Verfahren zu entwickeln, die es dem Schriftsteller als "Psycho-Konstrukteur" und "Psycho-Ingenieur" ermöglichen, einen direkten, geplanten und vorausberechneten Einfluß auf Verstand und Gefühl des Rezipienten zu nehmen. Das Ergebnis dieser künstlerischen Erziehungstätigkeit, die Tret'jakov zunächst auf dem Theater zu verwirklichen sucht, ist ein Menschentyp, der in vielem an das später während des 1. Fünfjahrplanes propagierte Ideal erinnert:

Geschaffen werden muß der energische, kreative, solidarische, diszipliniert arbeitende Mensch, der das Gebot der schöpferischen Klasse empfindet und seine gesamte Produktion ohne Zögern dem kollektiven Gebrauch zur Verfügung stellt. 7

Der Rezipient wird so zum Rohstoff, zum Material des Künstlers, das geformt werden muß.

Diese Vorstellung und insbesondere manche überspitzte Formulierung wird nur vor dem Hintergrund der NĖP-Periode verständlich, die für die Futuristen einen Rückfall darstellt. Besonders Tret'jakov polemisiert gegen die unerträgliche Ästhetisierung der Revolution, gegen hohles Pathos und "revolutionären" Kitsch. 8

Die ausführlichste Zusammenfassung der Positionen Sergej Tret'jakovs zu diesem frühen Zeitpunkt (1923) stellt der Aufsatz "Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst" dar. Ausgangspunkt ist dabei die Polemik gegen die dominierende Auffassung, die Kunst habe in erster Linie die Funktion der Widerspiegelung, der Abbildung der Realität. Im Gegensatz hierzu spricht sich Tret'jakov für ein aktives Eingreifen der Kunst in die soziale und politische Entwicklung, für planmäßige Überbauarbeit aus. In Anlehnung an Bogdanov teilt er den revolutionären Kampf in die drei "Fronten" Politik, Ökonomie und Kultur ein:

Heute ist die wichtigste Front die Front der ideologischen Organisation des Menschen. Und auf diesem Frontabschnitt muß ein genauso intensiver "Kampf ums Bewußtsein" geführt werden wie in der Politik und Ökonomie "ums Sein". Wir gehören nicht zu jenen den Marxismus "vereinfachenden" Fatalisten, die behaupten, daß das Bewußtsein mit der Veränderung der Produktionsformen "von selbst" kommt. 9

Neben Angriffen gegen die Präsentation neuer Inhalte in alten Formen nimmt die Auseinandersetzung mit der Parole "Kunst für alle!" den breitesten Raum ein. Die Bestrebungen zur "Demokratisierung" der Kunst hatten sich bislang auf die Demokratisierung der Kunstrezeption beschränkt; erinnert sei an Gesetze und Erlasse wie die Bestimmung über die Herausgabe verbilligter Klassikerausgaben oder die Öffnung der Museen. Tret'jakov propagiert hingegen die Demokratisierung der Kunst von der Produzentenseite her: jeder Mensch soll in die Lage versetzt werden, Dinge genau, klar und zweckmäßig herzustellen und damit künstlerisch tätig zu sein. An die Stelle der wenigen Spezialisten tritt die breite Masse der "Arbeiter der Kunst". Der Kunstbegriff erfährt dabei eine semantische Verschiebung und gerät in die Nähe von "Meisterschaft" im handwerklichen Sinne. Gleichzeitig wird die extensionale Bedeutung ausgeweitet: Kunst ist das ausdrucksvolle Sprechen, das gewandte Gehen, ja sogar das richtige Atmen - neben Lyrik, Dramatik, Prosa stehen plötzlich Rhetorik, Gymnastik und Hygiene. Diese *Ausweitung*, mit der eine *qualitative Reduktion* einhergeht, muß vergegenwärtigt werden, wenn man die zentra-

len Parolen Tret'jakovs zitiert, die oft aus dem Zusammenhang gerissen wurden:

Eine wirkliche "Kunst für alle" darf aber überhaupt nicht darin bestehen, daß alle Menschen in Zuschauer verwandelt werden, sondern umgekehrt darin, daß sich alle die Qualitäten und Fähigkeiten zur Konstruktion und Organisation des Rohmaterials aneignen, die besonders charakteristisch für die Spezialisten der Kunst waren. Das erstens. Und zweitens in der Einbeziehung der Massen in jenen Prozeß des "Schaffens", den bis jetzt Einzelgänger "zelebrieren". 10

Die Frage nach den neuen Verfahren bleibt auch jetzt noch unbeantwortet. Tret'jakov beschränkt sich auf die Forderung nach dem "Neuen Sehen" und der "Umbenennung" der Gegenstände¹¹ - ein Zeichen dafür, daß seine praktische Tätigkeit noch durch das Experiment bestimmt ist.

Das Theater der Attraktionen

Sofort nach seiner Ankunft in Moskau nimmt Tret'jakov seine Arbeit als Dramaturg am Theater Mejerchol'ds und parallel hierzu am 1. Arbeitertheater des Proletkult in Moskau auf. Als erstes Stück erscheint wohl "Die unbefleckte Empfängnis" (Neporočnoe začatie), das er im Auftrag des ZK des Komsomol für eine antireligiöse Kampagne verfaßt. Das in Anlehnung an Puškins "Gavriiade" geschriebene Agitationsstück wird von Studenten der "Werkstatt Mejerchol'd" (Masterskaja Mejerchol'da) in Arbeiter- und Jugendclubs aufgeführt - genauere Details sind nicht überliefert.

Schon am 23. Februar 1923 findet die Uraufführung des ersten größeren Stücks "Die Erde bäumt sich auf" (Zemlja dybom) am Theater Mejerchol'ds statt; ihm liegt das in Versform abgefaßte Drama "Die Nacht" von Marcel Martinet zu Grunde. Der Text war einer totalen Revision unterzogen worden, und auch der Stil erfuhr entscheidende Veränderungen. Das gesamte Drama erinnert in Form und Funktion an ein Revolutionsplakat - ein Eindruck, der durch die Projektion von Parolen verstärkt wird. Futuristischer Tradition folgend wendet Tret'jakov der Bearbeitung der Sprache besondere Sorgfalt zu: in Opposition zur naturalistischen Aufführungspraxis fordert er ein verfremdendes Sprechen mit überdeutlicher Artikulation; auch die umgangs-

sprachliche Intonation wird durch eine "konstruierte" ersetzt. Ein funktionaler Zusammenhang zwischen diesen Neuerungen und dem Inhalt des Stücks läßt sich nicht feststellen, trotzdem wird es durch seine plakative Reduzierung von Charakteren und Problemen zum großen Erfolg. Den Aufführungen im Theater folgen mehrere Masseninszenierungen unter freiem Himmel, bei denen - der damals üblichen Praxis bei solchen Veranstaltungen folgend - ganze Armeesteile samt Kanonen und Maschinengewehren mitspielen. Die stilistischen Experimente Tret'jakovs dürften hierbei allerdings weggefallen sein, so daß der Autor doch vom Naturalismus eingeholt wird.

Die Erfahrungen dieser Inszenierung fließen in die Arbeit am nächsten Stück ein. Für das 1. Arbeitertheater des Proletkult, an dem auch Boris Arvatov tätig ist, schreibt Tret'jakov ein Drama, das allgemein verkürzt als "Der Gescheiteste" (Mudrec) bezeichnet wird. Es geht zurück auf die Komödie Ostrovskijs "Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste" (Na vsjakogo mudreca dovol'no prostaty, 1969), wobei die "freie Textkomposition" wenig vom Original übrigläßt. Absicht des Autors, wie auch des Regisseurs S.M. EJZENŠTEJN ist es, einen polemischen Beitrag zum Ostrovskij-Jahr 1923 zu liefern, gewissermaßen einen "Anti-Ostrovskij", der die von anderen Bühnen ernsthaft aufgenommene Forderung Lunačarskijs "Zurück zu Ostrovskij!" ad absurdum führt. In futuristischer Unbekümmtheit dem "kulturellen Erbe" gegenüber wird nicht nur die Handlung aktualisiert und ins Emigranten- und Schiebermilieu der NĖP-Zeit übertragen, sondern zudem die Genre Grenze gesprengt. In einer Art Manege, die an die Stelle der Bühne tritt, präsentiert man dem Publikum eine Revue von Handlungselementen, die sich mit zirkensischen Schaulustspielen abwechseln. Nummern wie Seiltanz, Balceakt und Clownerien werden auf der sprachlichen Ebene durch Wortspiele und Kalauer ergänzt.

Den angewandten Verfahren, deren Vielfalt hier nur angedeutet werden kann,¹² liegt ein Konzept zu Grunde, das von Tret'jakov und Ejzenštejn gemeinsam entwickelt worden war: die "Montage der Attraktionen". Ejzenštejn hatte schon bei der Inszenierung seines ersten Stücks "Der Mexikaner" (nach Jack

London) mit der Einbeziehung von Elementen des Zirkus und Kabarettis experimentiert; die Fortführung dieser Arbeit wird von ihm selbst als "Montage der Attraktionen" (montaž atrakcionov) bezeichnet.¹³ Angestrebt wird eine direkte Beeinflussung des Rezipienten, die "Formung des Zuschauers in die gewünschte Richtung".¹⁴ Hierzu ist die Abschaffung der Institution des Theaters sowie seine Ersetzung durch eine Schule für den Erwerb von Qualifikationen für das Alltagsleben erforderlich. Die Utilitarisierung geht mit einer Rationalisierung einher, es soll versucht werden, mit Hilfe der "Attraktionen" bestimmte, vorausberechnete Effekte beim Publikum zu erzielen, womit sich Ėjzenštejn und Tret'jakov behaviouristischen Stimulus-Response-Theorien nähern:

Eine Attraktion (im Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, d.h. jedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt, die experimentell überprüft und mathematisch berechnet ist auf bestimmte emotionelle Erschütterungen des Aufnehmenden. ¹⁵

Ähnlich schildert Sergej Tret'jakov das zugrundeliegende Konzept,¹⁶ auch ihm geht es um die Utilitarisierung des Theaters, darum, der Kunst "ihren verlorenen Platz innerhalb der utilitären Produktion" zuzuweisen.¹⁷ Er betont die wissenschaftliche Grundlage der Biomechanik, die im Bereich des Theaters die Entsprechung zur Wissenschaftlichen Organisation der Arbeit (NOT) darstelle. Deutlicher als bei Ėjzenštejn treten die "klar erkannten utilitären Ziele" in den Vordergrund: das Theater erscheint als "Werkzeug der Klassenbeeinflussung", als Mittel zur "Akkumulation der Emotionen von Klassenhaß und Klassenmitgefühl". Selbstkritisch erkennt Tret'jakov die Schwächen der Umsetzung in die Praxis: die Attraktionen im "Mudrec" tragen willkürlichen Charakter, da sie in keinem funktionalen Zusammenhang mit dem Inhalt stehen.

So interessant dieses Experiment heute anmutet, so deutlich muß hervorgehoben werden, daß es sich in dieser Form nicht entscheidend von den "Schock-den Bourgeois"-Veranstaltungen der Vorkriegszeit unterschied. Die charakteristische Ablehnung nicht nur einzelner tradierten Verfahren, sondern der gesamten Institution des Theaters, die Theorie des Utili-

tarismus und die praktizierten "Attraktionen" führten nicht zu einer überzeugenden Synthese. Das Theater nähert sich nicht dadurch dem Alltag, indem es zum Zirkus wird, und die Berücksichtigung der Publikumsreaktionen war schon immer Bestandteil der künstlerischen Produktion; zudem führte eine inhomogene Zusammensetzung des Publikums, wie sie für die NEP-Zeit charakteristisch war, zu beträchtlichen Abweichungen von den Vorhersagen. Anspruch und Praxis klappten noch weit auseinander, das Publikum erwies sich als ein anderes "Material" als Sprache und Text; bedenklich erscheint auch die *eindeutige Ausrichtung auf die Emotionen der Zuschauer*, die Erziehung zum Haß bei gleichzeitiger Ausschaltung des Verstandes, die man heute als Manipulation ablehnen würde.

Ein erneuter Versuch des 1. Arbeitertheaters führt zu anderen Ergebnissen. Am 7. 11. 1923 findet die Uraufführung von Tret'jakovs "agit-gin'ol'" "Hörst du, Moskau?" (Slyšiš', Moskva?) statt. Bei der Inszenierung des Stückes, das eine direkte Reaktion auf die revolutionären Ereignisse in Deutschland, vor allem den Hamburger Aufstand, darstellt, reduziert man die Attraktionen auf ein Minimum und verbindet sie zudem eng mit der Aussage. Die reduzierte Fabel sowie die schablonenhafte Darstellung der positiven und negativen Figuren zeigt die Ausrichtung auf ein relativ ungebildetes, anspruchsloses Publikum, das durch Identifikation in eine revolutionäre Stimmung versetzt werden soll. Der Versuch gelingt bedingt - die Fiktion wird weitgehend aufgehoben und einzelne Zuschauer versuchen sogar, in das Geschehen auf der Bühne einzugreifen.¹⁸ Ob diese Form der Aufhebung der Trennung von Theater und Leben allerdings angestrebt war, darf natürlich bezweifelt werden. Insgesamt ist auch dieses Stück nur als Zwischenstation in der Entwicklung Tret'jakovs und Ejzenštejns interessant - zu deutlich steht es in der Tradition des Agit-Theaters, wie Rostockij richtig erkennt:

Bei dem Stück handelt es sich nicht um die reale Darstellung historischer Ereignisse. Wir haben vielmehr ein soziales Plakat vor uns, das durch den Stil seines Baues unmittelbar mit der Tradition des Massenagitationstheaters in der Zeit des Bürgerkrieges verbunden ist. 19

Faktographie auf dem Theater

Die geschilderten Probleme führen durch die Änderung der Praxis zu einem neuen Ansatz. Von der Aktualisierung der Klassiker kommt Tret'jakov über die Darstellung eines in fiktive Form gekleideten Ereignisses der Gegenwart zur Abbildung realer Geschehnisse, zur Faktographie auf dem Theater. Das Thema für sein neues Stück entnimmt der Autor einem Pravda-Artikel über einen Unglücksfall in einem Gaswerk des Ural, wo die Unfähigkeit des Direktors eine Kathastrophe heraufbeschwört. Dieses "der Wirklichkeit entnommene Thema" (tema, vzjataja iz dejstvitel'nosti)²⁰ dient als Grundlage des "Melodramas" "Gasmasken" (Protivogazy),²¹ das am 29. 2. 1924 seine Premiere erlebt. Ort der ersten Aufführungen ist ein Moskauer Gaswerk, das als realer Hintergrund die Faktizität unterstreichen soll und einen weiteren Versuch darstellt, die Institution des Theaters abzulösen - ein Experiment, das scheitern muß, da die originale Kulisse den fiktiven, gespielten Charakter der Handlung nur noch deutlicher hervortreten läßt. Ohnehin verbietet der Direktor des Werks die Aufführung nach 3 Vorstellungen.

Worum es Tret'jakov bei diesem Drama geht, erklärt der Autor in seinen Anmerkungen zum Stück:

Aber es geht um folgendes: Die durchgehende agitatorische Tendenz, die das Stück organisiert und die große Schwierigkeit der gegenwärtigen Übergangsphase, sofort von der Darstellung menschlicher *Typen* zum Aufbau von Standards (Modellen) zu gelangen (perejti ot izobraženija ljudskich tipov k postroeniju standartov), erlauben mir, dieses Stück für einen Ausgangspunkt zu halten, von dem her man die reinen Milieukopien endgültig überwinden und den szenischen Aufbau der Standardfigur und der Standardlebensweise in Angriff nehmen kann. 22

Das Zitat zeigt, daß Tret'jakov zwar von einer wahren Begebenheit ausgeht, der bloßen Darstellung aber eine Zukunftsperspektive dadurch anfügen will, daß er in Form des "Standards" demonstriert, wie der Mensch der zukünftigen kommunistischen Gesellschaft beschaffen sein soll - eine Position, die selbst in den Kolchosskizzen noch Nachwirkungen hinterläßt. Interessanterweise ist der Hauptheld des Stückes, der Standardmensch Dudin, ein Arbeiterkorrespondent; diese Tat-

sache deutet darauf hin, daß Tret'jakov schon 1923/24 der ABKB große Bedeutung beimißt.

Um den Begriff des "Standard" genauer bestimmen zu können, muß man den gleichnamigen Aufsatz des Autors in die Analyse einbeziehen.²³ In ihm berichtet Tret'jakov über die Erfahrungen des 1. Arbeitertheaters des Proletkult bei der "Standardisierung des Alltags". In Analogie zur Rationalisierung in der Produktion versucht das Kollektiv, alle Bereiche des Lebens und speziell des "Privatlebens" nach rationalen Gesichtspunkten zu reformieren, da Arbeit (trud) und Muße (dosug) zu einem unzertrennlichen Produktionsprozeß gehören. Gemeinsam werden 3 Grundprinzipien erarbeitet:

1. Die Theaterproduktion ist die Grundlage für die Organisation von Zeit, Energie und Tätigkeit der Mitglieder. Alle individuellen Interessen werden ihr untergeordnet.
2. Die arbeitsfreie Zeit wird nicht als "Muße" angesehen, sondern als Zeitabschnitt, der durch Wiederherstellung der Arbeitsfähigkeit oder Weiterbildung indirekt auch der Produktion dient.
3. Persönliche Angelegenheiten werden unter die organisatorische Kontrolle des Kollektivs gestellt. Die Losung lautet: "Kontrolle (und Sorge) jedes einzelnen über alle und aller über jeden einzelnen." (Kontrol' i zabota každogo o vsech i vsech o každom.)²⁴

Diese radikale Kollektivierung des Privatlebens ist natürlich nur im Zusammenhang der gesamten Theorie des Futurismus (Produktionskunst, NOT, Biomechanik usw.) zu verstehen. Gefährlich erscheint sie aber nicht erst aus heutiger Sicht: unter dem Eindruck dieser und ähnlicher Konzepte verfaßt schon 1920 Zamjatin seine Anti-Utopie "Wir" (My).

Die Theaterarbeit Tret'jakovs wird nach den "Gasmasken" durch einen eineinhalbjährigen Aufenthalt in Peking unterbrochen. 1924/25 nimmt er einen Lehrauftrag für russische Literatur an der dortigen Universität wahr. Die Zeit in China liefert Stoff für eine ganze Reihe von Werken; neben Gedichten und Skizzen (s.u.) entsteht das Drama "Brülle China!" (Ryči, Kitaj!), das am 23. 1. 1926 seine Uraufführung am Theater

Mejerchol'ds erlebt. Es sollte zu Tret'jakovs größtem Erfolg überhaupt werden und ihn durch Übersetzung in mehrere Sprachen und Inszenierungen in vielen Ländern weltweit bekannt machen.²⁵

Seinen ursprünglichen Plan, ein Stück über chinesische Banditen, die einen Zug mit Europäern in ihre Gewalt bringen, zu schreiben, läßt er bald fallen, das "Wissen" (znanie) beginnt die "Phantasie" (fantazija) zu verdrängen. Stattdessen verfaßt er ein Stück, dem eine wahre Begebenheit, ein Fakt zu Grunde liegt: der Wanxian-Zwischenfall. Die Erpressung einer chinesischen Stadt durch den Kapitän eines englischen Kanonenbootes, der für den Tod eines verunglückten Amerikaners die Hinrichtung zweier Kulis fordert und erreicht, scheint Tret'jakov symptomatisch für die Ausbeutung Chinas durch die Kolonialmächte zu sein:

"Brülle China!" ist der Versuch, eine kleine, leicht zu vergessende Tatsache (...) zu demonstrieren. Nur wurde dieser Fakt unter das Vergrößerungsglas (...) gelegt und auf die Bühne gehoben.²⁶

Im Vorwort zur Buchausgabe des Stückes drückt sich Tret'jakov ähnlich aus: "Das ist der Fakt. Ich brauchte fast nichts zu ändern. Mehr noch: Der Fakt erwies sich als typisch."²⁷

Der faktographische Charakter wird durch die große Bedeutung ethnographischer Elemente im Drama noch verstärkt.²⁸ Um der Gefahr zu entgehen, wie die meisten Autoren die "Exotik" Chinas in Klischees immer aufs Neue herauszustellen, orientiert er sich an Fakt und Wissenschaft. Bezeichnenderweise wählt der Autor als Genrebezeichnung den in diesem Zusammenhang ungebräuchlichen Terminus "Aufsatz" (stat'ja).²⁹ - Der Übergang zur Faktographie ist markiert, die Fülle der folgenden faktographischen Arbeiten, charakterisiert durch die "Darstellung des typischen Fakts", die schon in den "Gasmasken" angelegt ist, wird nur durch Tret'jakovs letztes Drama "Ich will ein Kind haben" (Choču rebenka) unterbrochen.

Dieses Stück, das aus verschiedenen Gründen nie in der UdSSR aufgeführt wurde, stellt Tret'jakovs gelingendstes Drama dar, mit dem er sich qualitativ Brecht nähert. Die Arbeit

zieht sich über einen längeren Zeitraum, Ende 1926 ist die erste Fassung abgeschlossen; die Überarbeitung beschäftigt den Autor bis Februar 1927. Zur Frage der beiden Fassungen sowie zur Diskussion über die Aufführung sei auf die Darstellung bei Mierau (1976) verwiesen.³⁰

Das Stück ist in engem Zusammenhang mit der "Standard"-Konzeption zu sehen. Die Heldin Milda revolutioniert das "normale" Liebes- und Geschlechtsleben, indem sie Zeugung, Geburt und Mutterschaft unter streng rationalen Gesichtspunkten zur "Produktion" erklärt, bei der man quasi-wissenschaftlich vorgehen müsse. Die Reform der sexuellen Beziehungen, die den "vielleicht unhygienischsten und verwildertsten Winkel des menschlichen Lebens" darstellen,³¹ sind wohl als die radikalste Verwirklichung der Idee vom "Standard-Menschen" anzusehen. Die Liebe, die bislang zum privatesten, individuellsten Bereich des Lebens gehörte, "wird auf den Operationstisch gelegt und auf ihre sozial bedeutsamen Auswirkungen hin untersucht."³²

Trotzdem kann man nicht von einer einfachen Fortführung früherer Konzepte sprechen, da Tret'jakov dem Publikum den "Standard" nicht aufdrängen will, sondern "eine Reihe die Heldin diskriminierender Elemente" eingebaut.³³ Der entscheidende Fortschritt gegenüber den Agit-Stücken besteht darin, daß der Rezipient nicht auf dem Weg über die Emotionen beeinflusst werden soll, sondern zum *Diskussionspartner* wird: "Es ist ein Stück zur Diskussion. Das heißt, die Schlußfolgerungen der jeweiligen Variante werden dem Zuschauer zur Erörterung vorgelegt."³⁴ Die Inszenierungskonzepte Mejerchol'ds und Terent'evs versuchen diesen Ansatz adäquat umzusetzen, indem sie die Diskussion in die Aufführung einbeziehen.

Die *Diskussion des Standards* zeigt, daß Tret'jakov Abstand zu seinen früheren Vorstellungen gewonnen und die Grenzen des Agittheaters klar erkannt hat. - Das Scheitern der Aufführung stellt wohl einen der Gründe dafür dar, daß der Autor sich in Zukunft ganz der Prosa zuwendet, wo er inzwischen neue Möglichkeiten entdeckt hat und die faktographischen Ansätze von "Gasmasken" und "Brülle, China!" fortsetzt.

3.2 Die frühen Reiseočerks. Filmarbeit

In der zweiten Hälfte des Jahres 1924 wendet sich Tret'jakov dem očerks zu. Für diesen Schritt waren verschiedene Gründe verantwortlich. So hatte es sich als außerordentlich schwierig erwiesen, die Theorie der Produktionskunst auf dem Theater umzusetzen, "Rückfälle" in die vorrevolutionäre Praxis auf der einen und in einen agitatorischen Naturalismus auf der anderen Seite ließen die Stücke Tret'jakovs - trotz sehr interessanter Ansätze - unbefriedigend erscheinen. Die Aufhebung der Institution des Theaters war ebenso gescheitert wie die Versuche zur Rationalisierung des Dramas. - Die Konsequenzen der Futuristen sind unterschiedlich - während Ejzenštejn zum Film geht, *konzentriert sich Tret'jakov auf die Prosa, die ihm noch am ehesten geeignet scheint, gemäß den Prinzipien der "Wissenschaftlichen Organisation der Arbeit" (NOT) produziert zu werden. Im Übergangsbereich zwischen Belletristik und utilitären Literatur eröffnet sich dem Autor eine Reihe neuer Möglichkeiten.*

In der 1. Hälfte des Jahres 1924 geht Tret'jakov als Lehrbeauftragter für russische Literatur an die Universität Peking. Schon vor seiner Abreise hat er sich vorgenommen, in Form von očerks über das moderne China zu berichten und somit gegen die traditionellen Schablonen anzukämpfen, wobei der Autor an seine Erfahrungen aus der Zeit in Vladivostok und Čita anknüpfen kann. Ende 1924/Anfang 1925 erscheint dann eine Reihe von rund 20 očerks, überwiegend in der "Pravda" (unter dem Titel) "Brief aus Peking"), in "Prožektor" und "Tribuna", die die verschiedensten Probleme thematisieren.

Die neue Arbeit findet aber auch in der Zeitschrift "Lef" ihren Niederschlag. Im letzten Heft (7, 1925) veröffentlicht Tret'jakov seinen Skizzenzyklus "*Moskau-Peking*" (Moskva-Pekin), der den Untertitel "Reisefilm" (put'fil'ma) trägt.³⁵ In 28 kurzen Skizzen, die selten die Länge einer Seite überschreiten, schildert der Autor seine Reise in die chinesische Hauptstadt.

Schon im Einleitungsteil wird die Arbeitsweise erklärt, die sich auf die "Wissenschaftliche Organisation der Arbeit" stützt:

Du fährst nach Peking. Du solltest Reiseskizzen schreiben. Aber es sollen keine Notizen für dich sein, sie sollten vielmehr gesellschaftliche Bedeutung haben. Richte dich an der NOT aus und fixiere mit scharfem Auge was du siehst. Entwickle die Beobachtungsgabe (nabljudatel'-nost'). Damit dir keine Kleinigkeit entgeht. Nimm im Wagen jeden Strich und jedes Gespräch auf. Auf den Bahnhöfen notiere alles bis zu den vom Regen abgewaschenen Plakaten. 36

Hinter dem Ratgeber "Osja", von dem diese Vorschläge stammen, verbirgt sich wohl Aleksej GASTEV, dessen "Zentralinstitut für Arbeit" nur wenige Zeilen später explizit erwähnt wird ("So lehrt CIT").³⁷ Tatsächlich finden sich bei ihm auch entsprechende Äußerungen:

1. Scharfe Beobachtungsgabe

Man muß eine feine Aufmerksamkeit gegenüber dem Leben in seiner alltäglichsten Erscheinung anerkennen, Schluß machen mit den zersetzenden philosophischen Verallgemeinerungen. (...) Und so Tag für Tag. Prägt eure Eindrücke genau ein, haltet sie am nächsten Tag fest ... 38

Wie bei der Theaterarbeit, so ist auch bei Tret'jakovs Prosa der Einfluß Gastevs kaum zu überschätzen (s.u.).

Im gesamten Zyklus versucht der Autor, sich möglichst genau an die vorgegebenen Maximen zu halten. Beschreibungen der Station wechseln mit der Wiedergabe von Gesprächen ab, und wenn den Verfasser beim Wiedersehen der Stadt Čita das "Gefühl irrationaler Zärtlichkeit" überkommt, so kehrt er doch bald zum früheren Stil zurück. Anklänge an die NOT lassen sich durchgehend nachweisen: bei der Schilderung der Verabschiedung werden Überlegungen angestellt, wieviele Küsse man pro Minute "herausarbeiten" (vyrabotat') kann, um dann belehrend fortzufahren: "Die NOT erklärt: KÜßt euch überhaupt nicht mehr."³⁹ Personenbeschreibungen werden "auf NOT-Art" (po NOT'u) gefertigt.

Der Stil ist äußerst knapp, viele Sätze bestehen nur aus 1 bis 2 Wörtern, Attribute sind selten, und die Zahl der Adverbiale pro Satz ist meist auf 1 beschränkt. Die photographische Wiedergabe wird ergänzt durch Angaben zu Reisepreisen, Wechselkursen u.ä.. Humoristische Einlagen lockern die strenge Erzählweise auf, so schildert Tret'jakov in einer Skizze ein "Chinesisches Drama" - einen Vorfall, der sich auf einer Station in China abspielt und eine amüsante Komödie darstellt.

Čžungo

Als ein weiteres frühes Zeugnis faktographischer Arbeit ist der Skizzenband "Čžungo" (China) anzusehen, der in den Jahren 1924-26 entsteht, Anfang 1927 erscheint und bald zum "Klassiker" der "literatura fakta" avanciert. Das Buch stellt ein Resultat des 1 1/2 jährigen Chinaaufenthaltes (1924/25) dar⁴⁰ und enthält neben schon veröffentlichten Beiträgen eine Reihe neuverfaßter Texte, die vom Autor als "Skizzen" (očerki) oder "Artikel" (stat'i) bezeichnet werden.⁴¹

Auch in dieser "Zusammenstellung von Aufzeichnungen eines Reporters" (svodka zapisej reportera)⁴² spiegelt sich der Einfluß Gastevs wider, nicht nur im Gebrauch des Verbs "beobachten" (nabjudat'), sondern auch in der Auffassung, daß eine einmalige Beobachtung durch wiederholte Kontrollen zu überprüfen ist:

Es ergab sich, daß ich Peking über eine längere Zeit beobachten konnte, sozusagen ohne mich von der Stelle zu bewegen; diese Methode der Beobachtung ist oft heilsamer als das von-Ort-zu-Ort-Eilen der Touristen. 43

Diese Feststellung nimmt in manchem die Theorie der "langanhaltenden Beobachtung" und der "literarischen Vielfelderwirtschaft" (s.u.) vorweg. Sie zeigt aber außerdem, daß es sich bei den Texten eigentlich um keine echten "Reiseočerks" handelt - das "Reisen" wird nur in 2 Skizzen thematisiert. Da auf diese Weise das "natürliche Sujet" wegfällt, stellt sich die Frage, welches Prinzip der Textbildung stattdessen zu Grunde liegt.

Das Buch gliedert sich in mehrere Einheiten unterschiedlicher Größe. Der Einleitungsteil umfaßt neben der Vorrede des Verfassers das Kapitel "China lieben" (Ljubit' Kitaj), in dem Tret'jakov seine Intentionen offenlegt: es geht ihm darum, die vagen Vorstellungen und Klischees vom "geheimnisvollen Land" und "rätselhaften Volk" abzulösen durch ein Bild des modernen China. Exotische Versatzstücke wie "chinesisches Porzellan", "chinesische Schattenspiele", "chinesischer Tee", die "chinesische Mauer", "chinesische Schriftzeichen", "Prinzessin Turandot" sollen ersetzt werden durch Fakten aus der sozialen und ökonomischen Gegenwart des "Reiches der Mitte".

Es geht darum, die "*Phantasie*" (fantazija) durch die "*Realität*" (dejstvitel'nost') zu ersetzen, um so die hartnäckige Auffassung zu widerlegen, die Realität sei grauer als die Phantasie - die faktographische Ausrichtung des Buches ist offensichtlich.

Die Beschreibung der Anreise erinnert in ihrem akkuraten, photographisch exakten Stil an den oben erwähnten Text "Moskau-Peking". Auch hier ersetzt Tret'jakov die in solchen Texten üblichen Landschaftsbeschreibungen durch Darstellung von Industrie und Landwirtschaft, durch Exkurse zu den Themen Kolonialismus und Währung. Die Digressionen knüpfen immer an bestimmte Beobachtungen am Reiseweg an; so ist eine Erörterung der militärisch-politischen Lage Chinas durch die Entdeckung eines Feldlagers am Rande der Schienen motiviert.

Entgegen den in der Einleitung geweckten Erwartungen widmet Tret'jakov der Stadt Peking im engeren Sinne nur ein Kapitel, und auch hier wird man enttäuscht, wenn man eine typische Stadtbeschreibung erhofft. Baudenkmäler, Kirchen u.ä. spielen kaum eine Rolle und die in Reiseführern ausführlich erwähnten Bereiche der "Verbotenen Stadt" und des "Botschaftsviertels" werden nur als Metonymien für Imperialismus und Kolonialismus verwendet. Stattdessen widmet der Autor den Lebensverhältnissen breiten Raum: Lebensstandard, Preise, soziale Stellung der Rikschakulis, Tages- und Jahresablauf in Peking ("natürliches Sujet"), Läden, Handelsbetriebe, Presse u.v.a..

Im Mittelteil des Buches schildert Tret'jakov anhand von 10 Themen die Probleme des modernen China. Die Anordnung erscheint weitgehend willkürlich, die Verbindungen sind nur schwach ausgebildet, sodaß man von einer reduzierten Texthaftigkeit des Sammelbandes sprechen kann.

1. "Väter und Söhne" (Otcy i deti) Unter dem Titel, der eine Replik auf Turgenev darstellt, behandelt der Autor das Thema des Generationskonflikts in der chinesischen Ausprägung. Den Vätern, denen die "alte Kultur" über alles geht, stehen die Söhne gegenüber, die "das Neue" verkörpern und drei Forderungen aufstellen (dreigeteilter očerok, s.u.): "Ich will lernen",

"Ich will heiraten" (gemeint ist die selbstgewählte Heirat, losgelöst von der Familienhierarchie) und als letzte und radikalste Stufe "Ich will regieren!" - Dieser očerik trägt programmatischen Charakter und steht nicht zufällig am Anfang, denn Tret'jakov realisiert die Opposition "altes" vs. "neues China" in jedem der folgenden Texte.

2. Öffentlichkeit Ausgehend von der Darstellung der Beerdigungsriten werden Beerdigungsprozession und Studentendemonstration einander gegenübergestellt - die Beisetzung des Alten und die Schaffung des Neuen. Im alten China gibt es nur zwei öffentliche Anlässe: Heirat und Beerdigung, alles andere ist privat und der Diskussion entzogen; im jungen China gibt es den Trend zur Öffentlichkeit: Demonstrationen, Proklamationen, Manifeste usw..

3. Theater In diesem halbwissenschaftlichen očerik kritisiert Tret'jakov zwar einerseits das chinesische Theater in seiner Funktion der Reproduktion des "alten byt", beschreibt aber auf der anderen Seite genau Masken, Kostüme und Aufführungen.

4. Frauenproblematik Wie immer spielt die Stellung der Frau auch in diesem Text Tret'jakovs eine große Rolle. Neben einer Darstellung der gesellschaftlichen Situation finden sich juristische Exkurse, Selbstmordstatistiken und Angaben über den Frauenanteil in der Seiden-, Textil- und Tabakindustrie; abschließend wird auf die verschiedenen Zweige der chinesischen Frauenbewegung eingegangen. Die Skizze weist Züge des "physiologischen očerik" auf, was durch den Titel "Die Chinesin" (Kitajanka) noch betont wird.

5. Kinder Die Stellung des Kindes in China, auch ein Erbe des alten Systems, interessiert den Verfasser besonders; wie auch später in den Kolchosskizzen wendet er den Kindern besondere Aufmerksamkeit zu. Angeprangert werden neben der Verachtung der Mädchen vor allem der übliche Handel mit Kindern und die expandierende Kinderarbeit in der Industrie.

6. Kriminalität

7. Studenten Nach einer Vorstellung der Pekinger Universität (Aufbau, Finanzen, Studentenorganisationen) wendet sich Tret'jakov dem üblichen Tagesablauf zu. Interessant ist das Verzeichnis der von ihm im Seminar behandelten Literatur, das neben einer ganzen Reihe von Titeln der klassischen russischen Literatur an sowjetischen Texten nur Bloks "Die Zwölf" sowie Majakovskijs "Mysterium buffo" und "150 Millionen" aufweist. Bei der Beschreibung der Studenten entwickelt er eine Art Typologie, die erneut Anklänge an die "physiologische Skizze" hervorruft.

8. Atheismus

9. Sun-Jat-Sen Mit großer Anteilnahme schildert Tret'jakov eine Begegnung mit Sun-Jat-Sen, die letzten Tage des Republikaners (fest. 12.3.25) sowie dessen Aufbahrung. Graphisch abgehoben (fett gedruckt) werden Erklärungen verschiedener Bevölkerungsgruppen zitiert (Faktographie!).

10. Kolonialismus Das Thema des Kolonialismus, speziell des britischen, findet beim Autor besondere Beachtung und durchzieht viele öckerks. Dieser eine ist ihm speziell gewidmet.

Gegen Ende geht der Autor von der Diskussion dieser grundlegenden Probleme zur Darstellung aktueller Ereignisse über. Er schildert die im Anschluß an die Schanghai-Unruhen im ganzen Lande ausbrechenden Revolten gegen Japaner und Europäer. An der großen Pekinger Demonstration vom 15.6.25 nimmt Tret'jakov selbst aktiv teil und kann so die Geschehnisse aus der Sicht des "Teilnehmers" beobachten. Der Tag des Aufstandes wird zum "Tag des Zornes" (den' gneva),⁴⁴ zum säkularisierten "dies irae", und markiert die kommende Abrechnung mit den "Sündern" des Kolonialismus. - Die Unruhen sind aber auch der unmittelbare Anlaß für Tret'jakovs Abreise, da auch sein Leben zunehmend in Gefahr gerät, wie die Fahrt zum Bahnhof beweist.

Die Rückreise bildet das Thema des Schlußöckerks und erinnert an den Zyklus "Moskau-Peking". Auch diesmal notiert Tret'jakov nicht nur alle Einzelheiten, sondern schildert zudem, dem Rate "Osjas" folgend, die Plakate an den Wänden; die

verbale Darstellung findet ihre Ergänzung in einer Reihe von entsprechenden Fotos. Als herausragendes Ereignis ist noch das Zusammentreffen mit Marschall Fyn-Juj-Sjan zu erwähnen, das vom Verfasser zu einem Interview genutzt wird. Die Wiedergabe des Gesprächs wird abgerundet durch ergänzende Episoden und Anekdoten - ein Verfahren, das später in den Biographien des Buches "Menschen eines Scheiterhaufens" wiederauflebt.

Insgesamt handelt es sich bei "Čžungo" um ein sehr bemerkenswertes Buch, das eine große Lücke in der Information schloß. Wenngleich die Kohärenz des Textes reduziert ist, bietet der Sammelband doch ein umfassendes Bild der wichtigsten Probleme des modernen China. Das deskriptive Element wird durch zahlreiche Fotos ergänzt - Anklänge an die "physiologische Skizze" sind an mehreren Stellen nachzuweisen; die literarischen Verfahren treten aber stark in den Hintergrund. Das Buch ist als ein frühes futuristisches Dokument anzusehen, entstanden zu einer Zeit, als die "literatura fakta" bestenfalls in den Anfängen vorlag. - 1930 erscheint eine 2., erweiterte Auflage.

Svanetija

Im Jahr 1928 erscheint ein weiteres Buch mit Reiseskizzen, dessen Bedeutung weniger im Umfang (nur 64 Seiten) als vielmehr in der für sowjetische Verhältnisse gewaltigen Auflage von 150 000 Exemplaren liegt. Tret'jakov schildert hier seine Reise nach Svanetien, einem auch heute noch relativ unbekannten Gebiet im grusinischen Teil des Kaukasus.

Der Aufbau ähnelt dem des Chinabuches: Einleitung, Anreise, Schilderung des alten und neuen Svanetiens, Rückreise.

In der Einleitung verdeutlicht der Autor die gewaltigen Unterschiede, die zwischen dem "zivilisierten" Teil Grusiniens und Svanetien liegen mit Hilfe eines Parallelismus: "Wenn man nach Svanetien reist, so scheint es, daß man sich nicht nur 200 km von der Eisenbahn entfernt, sondern 600-700 Jahre von unserer Gegenwart."⁴⁵

Im Mittelteil geht es um die Darstellung des "alten" Svanetiens, 3 očerks behandeln die Themen Blutrache, Getreidernte, Wohnungen, Kultur, Bestattungsriten und die Lage der

Frauen. Dem archaisch anmutenden Leben der Mehrzahl der 12 000 Einwohner stellt Tret'jakov im Kapitel "Das neue Svanetien" (Novaja Svanetija) Elemente der Modernisierung gegenüber: Kooperativladen, Kooperativkantine (im Gegensatz zur individuellen Feuerstelle),⁴⁷ Telegraphenstation, Straßenbau. Zum Maßstab des Fortschritts werden die Mitgliederzahlen der örtlichen KP bzw. des Komsomol.

Den Abschluß des Büchleins bildet die Beschreibung der Rückreise.

Die Titel der očerks erinnern durch ihre Struktur an die Überschriften der Kolchosskizzen - auch hier finden sich phonetische Wiederholungen ("Krov' za krov'"; "Zerno i seni") bzw. eine Metonymie ("dym"=Rauch, gemeint sind die Feuerstellen und indirekt die Sippen).

Neben der in Kap. 4 zitierten modellhaften Metapher von Svanetien als Blatt (s. dort) finden sich meist konventionelle Tropen: die scharfen Bergrate als Messer oder die Flüsse als Kinder des Berges (Antropomorphisierung). Die Beschreibung wirkt vor allem im ersten und letzten Kapitel "literarischer" als in "Čžungo", der Autor scheut auch nicht vor humoristischen Vergleichen zurück: "Die Schweine sind sehr merkwürdig: sie sind graziös, dünn und hoch (...). Ein Stachelschwein auf Antilopenbeinen."⁴⁶

Der interessant zu lesende Text ist faktographisch angelegt und hat den Charakter einer populärwissenschaftlichen ethnographischen Studie. Das im Vergleich zu anderen očerks auffällige Fehlen von Zitaten und Dokumenten, sowie die dürftigen statistischen Angaben sind wohl dadurch bedingt, daß Svanetien ein nur ansatzweise erforschtes Gebiet darstellte.

Polnym skol'zom

Der vorerst letzte Band mit Reiseskizzen entsteht 1929: "Im vollen Gleiten (Polnym skol'zom). Skizzen der Teilnehmer am Luftschlittenrennen 1929." Tret'jakov verfaßt die Hälfte der očerks, die übrigen stammen vom Pravda-Korrespondenten B.Gromov. Das Buch schildert ein Rennen, das mit propellergetriebenen Schlitten ausgetragen wird und über eine Länge

von 3456 km von Moskau nach Perm und zurück führt; am 17. März starten die 10 Schlitten vom Roten Platz.

Tret'jakov nimmt als Passagier von Moskau bis Jur'evce teil, den 2. Abschnitt der Fahrt dokumentiert Gromov.

Schon zu Beginn spürt man das Vergnügen, das dem Autor das Schreiben der očerks bereitet. Eine völlig "neue" Art zu reisen, technischer und wissenschaftlicher als alle anderen. Wie in den Kolchosskizzen wird die Maschine zum lebendigen Kamerad, der keine Konstrukteure, sondern "Väter" hat und keine Defekte aufweist, sondern "krank" wird: "In Jur'evce erkrankten 2 von uns. Erstens der Schlitten NAMI 8. (...) Zweitens Rosenfel'd."⁴⁸

Da Tret'jakov nur wenig vom Land und seinen Bewohnern sieht, weil man ziemlich schnell durch die meist unbewohnte, verschneite Steppe gleitet und somit sein bevorzugter ethnographischer Ansatz entfällt, konzentriert sich der Verfasser auf sprachliche Neuerungen. In mehreren metasprachlichen Passagen werden Fragen der Wortwahl diskutiert, da die bisherigen Ausdrucksmöglichkeiten zur Beschreibung von Troikafahrten dem Luftschlittenrennen unangemessen erscheinen. Tret'jakov stellt nun die Topoi der Romanzen der veränderten, technisierten Gegenwart gegenüber, um so ihre Überlebtheit zu demonstrieren. Da diese Stelle charakteristisch erscheint und zudem programmatischen Charakter hat, sei ein längerer Auszug zitiert:

In den Romanzen umweht ein leichter Fahrtwind die Reisenden, aber in den Romanzen ist nichts gesagt, was man tun soll, wenn dieser leichte Wind eine Geschwindigkeit von 70-80-90 km/h bekommt, wenn es sich schon nicht mehr um einen leichten Wind handelt, sondern um eine atmosphärische Ohrfeige.

In den Romanzen gibt es nur den Bärenpelz, doch sie verschweigen, daß man gegen die Erfrierungen einen Helm aufsetzen, den Kragen hochschlagen, einen Schal umbinden und eine Brille aufsetzen muß, ohne natürlich zu vergessen, das Gesicht mit Vaseline einzucremen.

In den Romanzen "knirscht der Schnee" unter den Kufen. Beim Luftschlittenrennen knirscht er vielleicht auch, aber darüber ist nichts bekannt, denn der Lärm des Motors überdeckt jedes Knirschen.

In den Romanzen ist es üblich, auf das "verliebte Ge-flüster" des Nachbarn oder der Nachbarin zu lauschen. In den Luftschlitten hält man es für nützlicher, sich die Ohren mit Watte zu verstopfen (...).

Romanzen lieben den "flockigen Schnee". Luftschlitten lieben ihn nicht. Er verringert den Reibungskoeffizient der Kufen, zwingt den Motor mit stärkerer Kraft zu arbeiten und setzt die Geschwindigkeit von 70 auf 40 km/h herab.

Romanzen halten den "silbernen Mond" für absolut notwendig. Luftschlitten führen ihren Mond mit sich, und das milchigweiße Licht des Scheinwerfers (...) folgt den Wellen und Biegungen des verschneiten Flusses oder Felses ... 49

Insgesamt läßt sich feststellen, daß die enthusiastische Einstellung zur Technik den gesamten Text prägt und alle Aussagen überlagert.

Filmarbeit

Die meist zu wenig beachtete Filmarbeit Tret'jakovs ist für seinen späteren Weg von großer Bedeutung. Wie andere Futuristen entwickelt er seine faktographische Konzeption, die schon in Ansätzen vorliegt, während seiner Beschäftigung mit dem neuen Medium. Die Parallelen zur gleichzeitig ablaufenden Arbeit als oöerkist sind offensichtlich.

Bald nach seiner Rückkehr aus Peking wendet sich Tret'jakov einer neuen Tätigkeit zu: er übernimmt den Vorsitz des künstlerischen Rates an der 1. staatlichen Kinofabrik "Goskinofabrik" und folgt damit dem Vorbild Ėjzenštejns und Šklovskijs. Noch ganz unter dem Eindruck seines Chinaaufenthaltes plant er, mehrere Drehbücher für eine Reihe von dokumentarischen und ethnographischen Filmen über China zu verfassen, die von Sergej Ėjzenštejn umgesetzt werden sollen, um so an die gemeinsame Theaterarbeit anzuknüpfen. Leider kann das Projekt wegen der politischen Veränderungen in Ostasien nicht verwirklicht werden.⁵⁰ - Die Beschäftigung mit der Arbeit Ėjzenštejns schlägt sich auch in der Broschüre "Das Jahr 1905. Panzerkreuzer Potemkin" nieder, die ebenfalls 1925 erscheint.

Die fruchtbarste Periode der Filmarbeit Tret'jakovs fällt in das Jahr 1927. Mitte dieses Jahres hält sich der Autor 4 Monate lang in Grusinien auf und arbeitet zusammen mit Viktor Šklovskij als Berater bei der Staatlichen Filmproduktion (Goskinprom Gruzii). Sein Ziel ist es, das Konzept von Goskinprom in Richtung auf die Produktion von "Filmen,

hergestellt auf der Grundlage realen Alltags- und Produktionsmaterials der Transkaukasischen Föderation" auszurichten.⁵¹ Das faktographische Grundprinzip lautet: "Nicht von der vorgegebenen Fabel zum gesuchten Material, sondern vom vorgegebenen Material zur gesuchten Fabel." (Osnovnoj princip: ne ot dannoj fabuly k iskomomu materialu, a ot dannogo materiala k iskomoj fabule.)⁵²

Seiner Filmarbeit in Grusinien liegt das Konzept des "Produktionsszenariums" (proizvodstvennyj scenarij) zugrunde, das Tret'jakov einige Monate später im "Novyj Lef" vorstellt. Er beginnt mit einer längeren Polemik gegen das Übergewicht der Fabel gegenüber dem Material, gegen Fabel-Schablonen und Fabel-Spezialisten. Die dilettantisch arbeitenden Drehbuchautoren beschränken sich nach seiner Meinung bei ihrer Arbeit auf das ständige Variieren tradierter Fabel-Vorlagen, das Material wird weitgehend ignoriert. Aussagen darüber, wie die Menschen des dargestellten Gebiets leben und was sie produzieren, sucht man vergeblich; die Form der *Chronik* wird völlig vernachlässigt. Als "Übergangs- und Kompromißform"⁵³ zwischen Fabel-Film und Film-Chronik schlägt Tret'jakov das "Produktionsszenarium" vor, das zwar noch eine Fabel aufweist, ihr aber im Verhältnis zum Material nur dienende Funktion beimißt. Zur ersten Aufgabe des Drehbuchautors muß die genaue Beobachtung und Erforschung des Landes werden, zum dominierenden Thema statt des Konflikts "Liebe - Haß" die Opposition "alte vs. neue Lebensformen". Obwohl die Priorität des Fakts hier schon angelegt ist, soll das "Produktionsszenarium" in der Endkonsequenz doch durch das "kompositionell richtige und wirksame Chronik-Szenarium" (chronikal'nyj scenarij) ersetzt werden.⁵⁴ - Die enge Verbindung dieser faktographischen Filmtheorie mit den dokumentarisch-ethnographischen očerks Tret'jakovs braucht hier nicht besonders betont zu werden.

Als praktische Konsequenzen entstehen in dieser Zeit mehrere Drehbücher Tret'jakovs, die in vielem die "Biographie des Dinges" (biografija vešč'i) vorwegnehmen. Neben dem fünfminütigen Film "Leviathan" sind zu erwähnen:

- "Der Strudel" (Vodovorot), dessen "Hauptheld" ein Fluß sein soll⁵⁵ (wohl nicht realisiert)

- "Ein Held unserer Zeit" (Geroj našego vremeni) "Über das Thema des Kampfes höherstehender landwirtschaftlicher Kulturen mit dem Mais"⁵⁶ (ebenfalls wohl nicht umgesetzt)
- "Dampflok D 1000" (Parovoz D 1000), die Geschichte einer Lokomotive, die "eine Reihe von Etappen des revolutionären Kampfes durchläuft" (Reg. L.V.Kulešov)⁵⁷
- "Poslednij dekanoz" über Chevsturien (keine Einzelheiten bekannt)⁵⁸
- "Eliso". Der grusinische Film wird von der "Geschichte des sowjetischen Kinos" (Istorija sovetskogo kino) zu den Klassikern des sowjetischen Films gezählt und steht damit neben "Panzerkreuzer Potemkin", "Die Mutter" und "Der 6. Teil der Erde".⁵⁹ Der Regisseur Nikolaj ŠENGELAJA, der auch als Lyriker in Lef-Zeitschriften in Erscheinung tritt, verfilmt 1928 Tret'jakovs Drehbuch, dem die populäre Erzählung "Eliso" von A.Kazbegi zugrunde liegt. Geschildert wird die Liebe zwischen einer Christin und einem Mohammedaner über die Schranken der religiösen Vorurteile hinweg; der Theorie des "Produktions-szenariums" folgend, erhält die Präsentation ethnographischen Materials besonderes Gewicht. Umfangreiche Forschungen vor Ort sowie Archivarbeit gehen der Erstellung des Drehbuches voraus und die faktographische Grundlage wird gleich zu Beginn des Films durch die Zitierung zweier historischer Dokumente (Telegramme) betont. Trotzdem muß das Werk vor allem emotional gewirkt haben.⁶⁰
- "Das Salz Svanetiens" (Sol' Svanetii, 1930). Das schon 1927 entstandene Drehbuch trug zunächst den Titel "Die Blinde" (Slepaja) und stellt eine Verbindung von Elementen des Spielfilms mit dokumentarischen Episoden dar, wobei trotz des Ausgehens vom "Fakt" die Interpretation des Regisseurs dominiert. Obwohl auch hier eine ethnographische Grundlage existiert, die der des Svanetien-Buches entspricht, führt die Realisierung dazu, daß der Film zur "bildlich-poetischen" Produktion gerechnet wird.⁶¹
- "Chabarda". Bei diesem als "Kinopamphlet" bezeichneten Film dominiert eindeutig die Agitation über die Faktographie. Das Drehbuch, verfaßt von Sergej Tret'jakov in Zusammenarbeit mit

dem Regisseur Michail Ciaureli, schildert in Form einer Satire den Konflikt um den Abriß einer Kirche, die dem Wohnungsbau im Wege steht. Der Film erscheint erst 1931.⁶²

*

Die Auffassungen Tret'jakovs über den Film treten in einer Reihe von Artikeln, die nach seiner Rückkehr nach Moskau erscheinen, noch deutlicher zu Tage. Der Beitrag "Kino zum Jubiläum" (Kino k jubileju; gemeint ist der 10. Jahrestag der Oktoberrevolution) stellt eine Rezension von 4 "Jubiläumsfilmen" dar. "Moskau im Oktober" (Moskva v Oktjabre) von BARNET wird als "Versuch der Inszenierung einer Chronik" - nach Tret'jakov ein Widerspruch in sich - abqualifiziert. Auf mehr Zustimmung stößt PUDOVKINS "Ende St. Petersburgs" (Konec Sankt-Peterburga), obwohl es sich hierbei um keinen dokumentarischen Film handelt; der Rezensent begrüßt jedoch den außerordentlich starken Eindruck, den das Werk beim Zuschauer hinterläßt. Den Intentionen Tret'jakovs am nächsten kommt wohl Ėsfir ŠUBS "Großer Weg" (Velikij put'), dem er nicht nur eine gelungene Fixierung und Anordnung der Fakten bescheinigt, sondern auch die gewünschte emotionale Wirkung: der Zuschauer verläßt das Kino nicht nur mit einer Menge Fakten beladen, sondern auch "geladen mit positiven Emotionen, die durch die richtige Zusammenstellung dieser Fakten hervorgerufen werden."⁶³ Im Gegensatz zu Šubs Film, der in faktographischer Manier zeigt, wie die UdSSR ihre "Tagebücher, Aufzeichnungen, Fotoalben und Briefe der 10 Jahre" überblickt, stelle ĖJZENŠTEJNS "Oktober" (Oktjabr') keine "Faktenfixierung", sondern eine "Fakteninterpretation" dar. Der Regisseur zeige "nicht Dinge, sondern seine Einstellung zu den Dingen" (ne veščī, a svoe otnošenje k veščam).⁶⁴

In Heft 11/12, 1927 findet sich das Stenogramm einer Versammlung zum Thema "Lef und das Kino", die von S. Tret'jakov geleitet wird und an der u.a. Šub, Šklovskij und Brik teilnehmen. In seiner Einführung stellt Tret'jakov zwar einerseits fest, auf keinem anderen Gebiet arbeite der Lef so in-

tensiv wie in der Filmproduktion, konstatiert andererseits aber auch hier eine Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis. In den Mittelpunkt der Diskussion stellt er die Opposition "Spielfilm vs. Nicht-Spielfilm" (igrovoj vs. neigrovoj fil'm). Ähnlich wie im o.g. Beitrag unterscheidet Tret'jakov zwei positiv zu bewertende Richtungen in der Filmarbeit des Lef:

- a) die Linie Ėjzenštejns, gestützt auf das Material, aber vorrangig auf Agitation ausgerichtet (wobei S.T. unter "Agitation" stets eine emotionale Beeinflussung versteht)⁶⁵
- b) die Linie Vertovs, mit der Information als dominierender Funktion, wobei das Material einen gewissen Selbstwert besitzt.

Anzustreben sei die bislang noch nicht verwirklichte Synthese beider Varianten: das "Maximalprogramm" des "kino-glaz" Vertovs ist durch Ėjzenštejns "Montage der Attraktionen" zu ergänzen, um auch emotionale Effekte zu erzielen.

Im Schlußwort resümiert Tret'jakov die Ergebnisse der Diskussion. Es gehe weder darum, die "alten" Verfahren zu fetischisieren, noch die "Chronik"; wichtig sei vielmehr, fährt er in enger Anlehnung an den Formalismus fort, die "Entblößung des Verfahrens" (obnaženie priema) auch im Bereich des Films zu verwirklichen.⁶⁶

Die Filmarbeit Tret'jakovs wird später fortgesetzt: im Januar 1929 wählt man ihn zusammen mit Ėsfir Šub in das Büro der Kulturfilmer.⁶⁷

3.3 Bio-Interviews

Die Suche der Futuristen nach neuen Verfahren war durch NOT, Produktionskunst und formalistische Evolutionstheorie eindeutig in Richtung Faktographie gelenkt worden. Nachdem man sich zunächst auf Theater und Film konzentriert hatte, trat zunehmend die Frage nach der Realisierung der neuen Konzepte im Bereich der Literatur in den Vordergrund. Die vorliegenden Ergebnisse waren dürftig, und gerade Tret'jakovs "Čžungo" wies auf das ungelöste Problem der Komposition doku-

mentarischen Texte hin, bei denen das Sujet seine Ordnungsfunktion einbüßt. Viktor Šklovskij beschrieb treffend die Problematik:

Wir stehen jetzt vor der Frage, wie wir Arbeiten ohne Sujet zusammenhalten. - Das Beispiel Dziga Vertovs zeigt, daß die pure Ablehnung des Sujets keine Lösung ist. Nicht von ungefähr existiert das Sujet schon Jahrtausende, es gestattet, die Bearbeitung eines Stoffes zu intensivieren, ein und dieselbe Sache unter verschiedenen Aspekten wiederholt zu zeigen, (...). Vertov versuchte die Wiederholung im Sujet durch lyrische Wiederholung zu ersetzen: Er schnitt Fragmente bestimmter Einstellungen heraus und gab sie in Gestalt eines synthetischen Refrains. Aber das schlug fehl. - Jetzt ist Tret'jakov in der Literatur vom Reisegenre zum Genre der Biographie oder besser des Bio-Interviews übergegangen. "Dën Ši-chua" hat den Notizen des Reisenden voraus, daß die Motivierung des Wechsels der Tatsachen durch ihre Abhängigkeit von den Erlebnissen einer bestimmten Person gegeben ist. - Das gestattet, die Tatsachen genauer zu betrachten und sie nicht ins Phantastische zu steigern, was gegenwärtig die Kinderkrankheit der sujetlosen Arbeiten ist. 68

Dën Ši-Chua

Wie Šklovskij richtig bemerkt, stellt Tret'jakovs "Dën Ši-Chua" den ersten wirklich gelungenen Text dar, der unter dem Einfluß der Faktographie-Diskussion entsteht. Das Werk, das mehrere Auflagen erlebt und in viele Sprachen übersetzt wird, entsteht ab Mitte des Jahres 1926; erste Teilabdrucke erfolgen in Novyj Lef (Juli) 1927. Ende Januar 1929 beendet der Autor die Arbeit, und 1930 liegt endlich die erste Auflage vor.

In der Vorrede findet sich ein eindeutiges Bekenntnis zur "literatura fakta": die "erfundene Geschichte und der erfundene Roman" sollen durch očerks, Artikel und Tagebücher abgelöst werden. An die Stelle der "Alchemie" der bisherigen Chinabücher tritt jetzt die "Arithmetik" der Dokumentarliteratur. Erneut werden Anklänge an Gastevs "NOT" deutlich:

Das zu sehen, was einen umgibt, genau sein Leben zu überblicken, ist eine hohe Fertigkeit. Man erwirbt sie durch großes Training; der Publizist und der Reporter ist der beste Ingenieur. 69

Da bei dem Studenten Dên Ši-Chua diese Fertigkeit noch nicht voll ausgebildet ist, entschließt sich Tret'jakov zu einem völlig neuen Weg bei der Beschreibung des gegenwärtigen China, der sich von dem in "Čžungo" beschrittenen unterscheidet: die Form des "Bio-Interviews" wird geboren. Die Arbeitsweise beschreibt der Verfasser im Vorwort:

Das Buch "Dên Ši-Chua" haben zwei Menschen gemacht: Dên Ši-Chua selbst hat den Rohstoff der Tatsachen geliefert, und ich habe sie ohne Entstellung gestaltet. Sein eigenes Ich genau zu untersuchen ist eine schwierige Kunst. Den Ši-Chua beherrschte diese Kunst noch nicht. Mit Begeisterung nahm er meinen Vorschlag an, die genaue Biographie eines chinesischen Studenten niederzuschreiben. Ein halbes Jahr lang unterhielten wir uns täglich vier bis sechs Stunden. Er stellte mir freigiebig die Tiefen seines wunderbaren Gedächtnisses zur Verfügung. Ich wühlte darin herum wie ein Bergmann. Ich war abwechselnd Untersuchungsrichter, Vertrauensmann, Interviewer, Gesprächspartner und Psychoanalytiker. Was ich auf diese Weise geschrieben habe, kann ich nicht anders nennen als ein Interview. Aber dieses Interview umfaßt mehr als 26 Jahre des Lebens eines Menschen, und deshalb nenne ich es ein "Bio-Interview". 70

Die Sitzungen des Interviews finden - entgegen der immer wieder vorgebrachten Behauptung - nicht 1924/25 in Peking, sondern in der 2. Hälfte des Jahres 1926 in Moskau statt, wohin Dên Ši-Chua gekommen ist, um sein Studium fortzusetzen.

Der Text des Buches gliedert sich in zwei Teile zu je 33 Kapiteln; weshalb Tret'jakov die auffällige Zahl 33 wählt, der in der christlichen Religion eine besondere Bedeutung zukommt, ist unklar. Die Darstellung umfaßt die Jahre 1903 bis 1926 und geht bis in die früheste Kindheit zurück. In Form der Ich-Erzählung werden zunächst die Familie, das Haus und ein typischer Tagesablauf beschrieben; anschließend fährt der Autor in chronologischer Ordnung fort. Ständig werden erklärende Exkurse landeskundlichen Charakters eingeschoben, die aber im Gegensatz zur Darstellung in "Čžungo" meist unmittelbar durch den Kontext motiviert sind und weniger in Form ethnographischer Studien als vielmehr persönlicher Erklärungen Ši-Chuas präsentiert werden. So dienen die Stationen des täglichen Einkaufsweges als Anlaß zu Digressionen (z.B. Apotheke: chinesische Heilkunst usw.), ein Spaziergang führt zu Anmerkungen über die dortige Landwirtschaft. Durch die per-

sönlichen Erlebnisse des Erzählers erfährt man Einzelheiten des chinesischen Bildungswesens. Einen Wendepunkt markiert das Auftreten des aus dem Ausland zurückkehrenden Vaters, der sich an den Vorbereitungen der Revolution von 1911 beteiligt. Die Figur des Vaters tritt jetzt immer stärker in den Vordergrund, und es werden Episoden mitgeteilt, die Dên Ši-Chua erst nachträglich von Dritten erfahren haben kann. Ohnehin wird nicht der Versuch unternommen, die Kindesperspektive streng durchzuhalten oder sie auch sprachlich zum Ausdruck kommen zu lassen, was zu Lukács' bekanntem Vorwurf führte, die Darstellungsweise habe zum Dargestellten überhaupt keinen Bezug.⁷¹

Die Darstellung der revolutionären Vorgänge wird jedoch nicht nur unter politischen Aspekten ausgeführt, sondern immer mit den Auswirkungen auf die Familienmitglieder verbunden. Dazwischen finden sich Passagen über den Gymnasiumsbesuch, das Drachenfest und den Tod der Mutter, der wieder die Darstellung der Beerdigungsriten motiviert. Anders als in "Čžungo" tritt der persönliche Aspekt in den Vordergrund, die Zeremonien stellen nicht nur Symbole des "alten" China dar. Ein längerer Aufenthalt im Kloster wird zur "1. Schule des Sozialismus" und gibt die Grundlage für Einblicke in die Religion im allgemeinen und das Mönchswesen im besonderen.

Bemerkenswert erscheint, daß Tret'jakov den politischen Ereignissen keine absolute Priorität einräumt, sondern gleichberechtigt persönliche Eindrücke hervorhebt. So erlebt der kleine Dên Ši-Chua die erste körperlichen Bestrafungen ebenso intensiv wie den Ausbruch der Revolution, und erst gegen Ende des 1. Teils treten die Erinnerungen an diese Demütigungen in den Hintergrund, als er die Hinrichtung von 50 Rebellen miterleben muß. Dieses Ereignis leitet zusammen mit dem Hinweis auf politische Veränderungen und gleichzeitig anlaufende Hochzeitsvorbereitungen zum 2. Teil über.

Im 2. Teil verliert die Figur des Vaters an Bedeutung. Mußte im 1. Teil beim Wechsel vom Privaten zum Politischen vom Sohn auf den Vater umgeschwenkt werden, so kann Dên Ši-Chua jetzt auch die öffentlichen Ereignisse aus eigener

Anschaung schildern. Auch jetzt werden wieder Familienleben und gesellschaftliche Entwicklung gemeinsam zum Objekt der Darstellung, parallel laufen die Hochzeitsvorbereitungen und der Boykott gegen die Japaner ab, wobei die Veränderungen im familiären Bereich konservativen Charakter tragen. Während Dên Ši-Chua auf der einen Ebene als Agitator erste öffentliche Erfolge erzielt, kann er sich im anderen Bereich nicht gegen die Zwangsverheiratung mit der unbekannten und ungeliebten Frau wehren. Die "Revolution" in der Familie, die Veränderung des "byt" läßt noch auf sich warten und wird durch die spätere Scheidung eingeleitet. - Die Studien Ši-Chuas in Peking führen ihn nicht nur in Berührung mit dem modernen, städtischen China und der Sowjetunion, sondern auch in Kontakt mit revolutionären Theoretikern.

Mehrere Studienunterbrechungen sind Anlaß zur Gegenüberstellung des Lebens in Peking und auf dem Dorf, hinzu tritt die Möglichkeit, durch die in größeren Abständen stattfindenden Beobachtungen die Veränderungen im familiären Bereich gut dokumentieren zu können, z.B. die Emanzipation der Schwester. Die Schilderungen Dên Ši-Chuas werden durch Tret'jakov ergänzt, der die Jahre 1924/25 aus seiner eigenen Perspektive darstellt, wobei er teilweise auf "Čžungo" zurückgreift. Dieser Einschub stellt jedoch eine Ausnahme dar und ist deutlich gekennzeichnet. Ši-Chuas Erzählung bricht beim Jahr 1926, seiner Ankunft in Moskau ab. - Im Postskriptum schlägt Tret'jakov die Brücke zu Gegenwart und Zukunft, indem er die Hoffnung ausspricht, daß der Republikaner Dên Ši-Chua inzwischen zum Kommunisten geworden ist.

Dieses mit Sicherheit beste Buch der "literatura fakta" zeichnet sich durch mehrere Vorzüge aus, die es aus der Masse der očerks hervorheben. Tret'jakov zeigt hierin, wie man mit einem "natürlichen Sujet" umgehen kann, ohne zum Sklaven der Fakten zu werden. Im Vergleich zu "Čžungo" fällt vor allem die Verbindung der Darstellung ethnographischer Gegebenheiten mit familiären Ereignissen auf, analog hierzu ist die Präsentation der Geschichte vor dem familiären und persönlichen Hintergrund zu sehen. Gefühlen und Gedanken werden - entgegen

faktographischer Doktrin - nicht ausgeschlossen, sodaß man durchaus von einer psychologisierenden Darstellung sprechen kann. Im Gegensatz zu den öckerks tritt die Ethnographie gegenüber der historischen Entwicklung in den Hintergrund, wodurch die "Exotik" noch stärker reduziert wird. Die Exkurse sind durch den Kontext motiviert, was den Grad der Kohärenz beträchtlich erhöht. Typisch faktographische Zugaben, wie statistische Daten oder Wiedergabe von Dokumenten fehlen völlig, wenn man von den beiden Briefen am Schluß absieht.

Der außerordentliche Erfolg des Buches erklärt sich aber auch dadurch, daß nicht ein beliebiges Einzelschicksal aufgerollt wurde, sondern daß sich die Geschichte Dén Ši-Chuas als typisch erwies und das nicht nur für China, sondern - mit Abstrichen - auch für die Generation Tret'jakovs in Rußland.⁷²

Leider verfolgt Tret'jakov diesen Ansatz nicht weiter; der Plan für ein weiteres Bio-Interview mit einem Teilnehmer am "Langen Marsch" (1934/35) wird nicht mehr realisiert.

Nach Tanna-Tuva

Unmittelbar im Anschluß an "Dén Ši-Chua" (Abschluß Januar 1929) entsteht im Februar/März 1929 ein weiteres Interview-Buch, in dem V.Mačavariani über seine Reise zum Kongreß der kommunistischen Jugendorganisation des damals noch selbständigen "Tanna-Tuva" berichtet.⁷⁴ Tret'jakov reizt auch diesmal vor allem die Möglichkeit, das Publikum über ein unbekanntes Land zu informieren und Vorurteile zu korrigieren.

Auch hier schildert Tret'jakov in der Einleitung die Arbeitsweise, wobei der Prozeß in mehrere Schritte gegliedert ist:

1. Befragung Mačavarianis durch Tret'jakov, Protokollierung durch eine Stenographin
2. Gezieltes Erfragen der interessantesten Details, wenn der Partner zu "gleichförmig oder schematisch" erzählt
3. Überarbeitung des Rohmaterials
- 3a Zerlegung des Materials und anschließende Montage
(Vo-pervych, ves' material byl smontirovan, t.e. ras-

členen, i zatem vnov' raspoloženi v opredelennom povestovatel'nom porjadke,)⁷⁵

3b Verbesserung der Sprache

3c Ergänzung durch statistische Daten.

Diese bewußte "Konstruktion" erweist sich als notwendig, da nur im eigentliche Reisetil ein "natürliches Sujet" vorliegt, während ansonsten die Anordnung der Elemente zunächst beliebig erscheint. Als ständig auftretende Opposition wird der Gegensatz zwischen den Erwartungen, exotischen Vorstellungen und der Realität durchgehalten. - Der Text präsentiert sich in Form einer Ich-Erzählung, wobei der flüssige Stil durch humoristische Einschübe noch aufgelockert wird.

Im Mittelpunkt steht die Beschreibung des Landes; die ethnographische Ausrichtung erinnert an "Čžungo". Auf die Darstellung der Hauptstadt folgt ein historischer Exkurs mit vielen Zahlenangaben. Besondere Sorgfalt widmet der Autor natürlich auch hier dem Alltag: Sitten, Gebrauche, Kleidung, Wohnverhältnisse usw.. Durch Wiedergabe von Gesprächen mit verschiedenen Einwohnern (z.B. einem Fürst und dem Ministerpräsidenten) werden die Probleme des Landes aus unterschiedlicher Perspektive geschildert und gleichzeitig Einzelpor-träts von Tuvinzen geschaffen. Ein Besuch des Lamas gibt Gelegenheit zur Thematisierung der Religionsproblematik, wobei interessanterweise die positiven Aspekte überwiegen, da die Rolle des Lamas als Arzt und Gelehrter hervorgehoben wird - ein Sachverhalt, der natürlich die Kritik der Rezensenten auf sich zieht. Der Bericht über den Jugendkongreß schließt das Büchlein ab, der Stil ist nicht protokollhaft, da Mačavariani sich wohl keine Notizen gemacht hatte.

Trotz zwiespältiger Kritik wird auch dieses Buch zum Erfolg und erfährt 1931 eine zweite Auflage.

Insgesamt muß man der Kritik recht geben, die feststellt, daß die Masse der Fakten oft das Wesentliche überdeckt. Der kurze Aufenthalt konnte nur relativ oberflächliche Eindrücke vermitteln - eine Tatsache, deren Auswirkungen Tret'jakov durch die Zufügung statistischer und historischer Angaben zu mildern sucht. Die Rolle des reisenden "Beobachters" und

"Fixierers der Fakten" wird natürlich nicht nur von den Rezensenten als unbefriedigend angesehen⁷⁶ - Sergej Tret'jakov geht jetzt selbst an die Revision seiner Konzepte.

3.4 Die Theorie der "operativen Skizze"

Die Entwicklung der operativen Skizze und ihrer theoretischen Grundlagen erfolgt in den Jahren 1928 bis 1930, sie baut auf Erkenntnissen aus der ersten Hälfte der 20er Jahre auf und entspricht dem allgemeinen Trend des späten Futurismus. Innerhalb der Theorie der "literatura fakta" stellt sie die überzeugendste Konkretisierung des sehr vage gehaltenen Programms dar.

Zunächst muß festgestellt werden, daß Tret'jakov die Theorie der operativen Skizze nirgendwo in geschlossener Form niedergelegt hat. Die Äußerungen des Autors sind über viele Aufsätze verstreut und beziehen sich zum größten Teil auf die "Operativität" und weniger auf die literarische Technik; sie müssen deshalb durch andere Texte ergänzt werden. Hierdurch wird zwar vieles verständlicher, man muß jedoch vorsichtig sein, das Ergebnis als "Tret'jakovs očerker-Theorie" auszugeben.

Für die Entwicklung der operativen Skizze waren mehrere Faktoren von Bedeutung. Wie in Kap. 1 aufgezeigt, werden Richtung und Ablauf der Entwicklung des Futurismus zwar durch äussere Faktoren bestimmt, aber ebensowenig wie die Faktographie nur eine Reaktion auf den veränderten Kontext darstellt, ist die "operative Skizze" als "Reflex" auf den ersten Fünfjahresplan anzusehen. Im Gegenteil sind die Futuristen - ihrem Namen getreu - der Zeit voraus, wenn sie z.B. mit der Auffassung vom "sozialen Auftrag" der Kunst die späteren Parteidiagnostiken vorwegnehmen. Auch für die operative Skizze wurde die Grundlage spätestens 1923 gelegt; an konstanten Faktoren sind zu nennen:

1. die (futuristisch-formalistische) Überzeugung, daß es nicht genügt, die Themen der Literatur zu verändern, sondern daß

auch neue Verfahren (und damit neue Genres) entwickelt werden müssen. Schon 1923 polemisiert Tret'jakov: "Der Dichter zeigte sich in der Rolle des Popen, der in die alte Kirche ging, die alte Liturgie zelebrierte und nur an Stelle von Christus nun Marxens gedachte."⁷⁷

2. die Ausrichtung auf die *Tatsache* sowie die möglichst dokumentarische Darstellung, da bei der traditionellen Präsentation "die Fakten der revolutionären Wirklichkeit durch die Übersetzung in die Sprache ästhetischer Illusionen paralyisiert" werden.⁷⁸ Tret'jakovs Wechsel zur Faktographie fällt noch deutlich in die erste Hälfte der 20er Jahre (s.o.).
3. die Utilitarisierung der Kunst im allgemeinen und der Literatur im besonderen, d.h. das Festhalten an der Überzeugung, die Trennung Kunst - Alltag müsse überwunden werden; an die Stelle der früher postulierten Ästhetisierung des Alltags tritt immer stärker die Utilitarisierung der Kunst (was nicht unbedingt ein Gegensatz ist, jedoch den Schwerpunkt verdeutlicht).

Durch die Gründung der Zeitschrift "Novyj Lef" bekommt Sergej Tret'jakov die Gelegenheit, sich wieder verstärkt in die Diskussion einzuschalten. Seine faktographische Ausrichtung ist eindeutig, einzelne Werke sind fertig (z.B. "Čžungo") oder in Arbeit (Děn Ši-Chua). Den Stand seiner Theorie am Vorabend des 1. Fünfjahrplans dokumentiert Tret'jakovs Beitrag "Der neue Lev Tolstoj" im ersten Heft des neuen Mediums.

In dem Aufsatz, dessen Titel "Novyj Lev Tolstoj" auf den Namen der Zeitschrift "Novyj Lef" repliziert, setzt sich Tret'jakov mit der Auffassung auseinander, die Zeit sei reif für einen neuen, "roten" Lev Tolstoj, der das umfassende Gemälde des revolutionären Rußland in Form eines gewaltigen Epos schaffen werde. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß das Plenum der RAPP kurz zuvor (November 1926) den *Realismus als Leitbild* beschlossen hatte, den man in Vollendung durch *Lev Tolstoj* verkörpert sah (s. Kap. 1). Gegen diese epigonal orientierte Erwartung polemisiert der Autor in typisch futu-

ristischer Manier, wobei er einerseits kausal-deterministische, andererseits formalistische Evolutionstheorien zur Beweisführung heranzieht:

Jede Epoche hat ihre eigenen ästhetischen Formen, die sich aus der ökonomischen Natur der Epoche ergeben. Die monumentalen Formen sind typisch für den Feudalismus und stellen in unserer Zeit eine überflüssige Stilisierung dar, ein Zeichen der Unfähigkeit, sich in der Sprache des heutigen Tages auszudrücken. Wir brauchen nicht auf Tolstojs zu warten, denn wir haben unser Epos. Unser Epos ist die Zeitung. 79

Die frühere Belletristik ist im Verfall begriffen. Sie geht teils in die Zeitungs- und Zeitschriftenpublizistik über (Leitartikel, Aufsatz, Feuilleton), in die Reportage (Korrespondenz, Skizze, Rezension), in die wissenschaftliche und technische Literatur und verwandelt sich nur teilweise in eine Belletristik westeuropäischen Typs ... 80

Den "Polyhistorismus" Tolstojs sieht der Autor als überlebt an; in einer Zeit zunehmender Arbeitsteilung setzt sich *kollektive Arbeit* in allen Bereichen durch - selbst die Ideologie bleibt davon nicht verschont. Die Funktion des isolierten Künstlers wird vom Team der Spezialisten übernommen: Wissenschaftler, Techniker, Ingenieure. In einer Zeit, in der es darauf ankommt, schnell auf die sich wandelnden Direktiven zu reagieren, kann nur das Redaktionskollektiv einer Zeitung den Anforderungen genügen.

Diese Kollektive, die sich aus Journalisten und Arbeiterkorrespondenten zusammensetzen, stellen den "kollektiven Tolstoj" der Gegenwart dar, der informiert und agitiert. Das Produkt - die Zeitung - wird zum Epos, zur "Bibel des heutigen Tages":

Was die Bibel für den Christen des Mittelalter war - ein Wegweiser für alle Lebenslagen (...), das ist in unseren Tagen für den aktiven Sowjetbürger die Zeitung. 81

In seiner Begeisterung für die ABKB läßt Tret'jakov den Arbeiterkorrespondenten auf diese Weise zum säkularisierten "Evangelisten" werden.

Den äußeren Anlaß für die neue Periode im Schaffen Tret'jakovs bildet der Aufruf des ZK des Komsomol in "Na lit. postu" vom April 1928. Der Autor folgt der Aufforderung, die Aufbauarbeit auf dem Lande zu schildern, indem er im Juli 1928 zu seinem ersten Aufenthalt in die Kommune "Kommunistischer Leuchtturm" (Kommunističeskij majak) aufbricht. Erst jetzt kommt es unter dem Eindruck dieser Arbeit zur Entwicklung der "operativen Skizze", wobei die eigenen Erfahrungen durch die überwiegend negativ zu bewertenden Ergebnisse anderer Autoren ergänzt werden. Trotz der Neuerungen in Theorie und Praxis braucht Tret'jakov seine Arbeitsweise jedoch nicht grundlegend zu ändern, vielmehr entwickelt er die bestehenden Ansätze konsequent weiter. Im Gegensatz zur RAPP, die plötzlich ein völlig neues Programm verkündet, sind die Änderungen bei Tret'jakov unauffälliger - auch er war der Zeit schon voraus gewesen.

Da Tret'jakov im August 1928 zudem die Leitung der Redaktion von "Novyj Lef" übernimmt, erhält er Gelegenheit, die neuen Ansätze sofort zu publizieren, bevor sie im folgenden Jahr im Sammelband "Literatura fakta" erscheinen. Als die Zeitschrift ihr Erscheinen einstellen muß, geht auch die Zahl der von Tret'jakov veröffentlichten Aufsätze stark zurück, da die Mehrzahl der übrigen Medien eindeutig von RAPP dominiert wird. Die Entwicklung vom "informierenden" zum "operierenden" Schriftsteller dokumentiert sich jedoch in seinen literarischen Texten.

Tret'jakov, der den weit verbreiteten Form-Inhalt-Dualismus strikt ablehnte, forderte 1928 dazu auf, Kunsterzeugnisse von drei Seiten zu betrachten:

- von der Seite des Materials
- von der Seite der Konstruktion
- von der Seite der Funktion.⁸²

Ein ähnlicher Weg wird auch in diesem Kapitel beschritten, wobei der Fragmentcharakter der dargestellten Theorie durch die darauffolgenden Textanalysen teilweise kompensiert wird.

Der Gegenstand: "Die Biographie des Dinges"

Charakteristisch für Tret'jakovs Arbeit ist nicht nur die kompromißlose Ausrichtung auf die Faktographie, die er mit den anderen Futuristen teilt, sondern die Vorstellung, man müsse den traditionellen Helden in der Prosa durch "das Ding" (vešč') ersetzen.

Die Idee, "Dinge" statt Menschen in den Mittelpunkt der literarischen Arbeit zu stellen, ist Tret'jakov nicht erst 1929 gekommen, sondern läßt sich schon in seiner futuristischen Lyrik der Vorkriegszeit nachweisen, wo sich Gedichte über einen Teppich, eine Schere, einen Ventilator oder Streichholzschachteln finden. Auch der Begriff "biografija vešč'i" ist schon älteren Ursprungs und knüpft an die futuristisch-konstruktivistische Erscheinung des "veščizm" an (s. Kap. 1.3). Noch früher entstand das kubofuturistische Konzept von der "Auferweckung der Dinge" (voskrešenie veščej).

Die ersten Äußerungen Tret'jakovs zur "Biographie des Dinges" beziehen sich auf Filmprojekte, wodurch sich der große Einfluß des Films auf die Entwicklung der Faktographie erneut belegen läßt. In Heft 2 des "Novyj Lef" entwickelt Tret'jakov seine Vorstellung über das "Produktionsszenarium" (s.o.); als mögliche Objekte schlägt er "Dinge" wie einen Dampfer vor, der bislang nur als Kulisse diente:

Dabei ist der Dampfer doch in technischer wie in sozialer Beziehung interessant und vielsagend. Aber der Dampfer war noch nie der Held eines Szenariums. 83

In der Folge schreibt Tret'jakov mehrere solcher Szenarien, deren "Helden" der Dampfer "Leviathan", ein Fluß, bestimmte Getreidesorten oder eine Lokomotive sind (s.o.).

Erst später beginnt der Autor, dieses Prinzip auf die Literatur zu übertragen. Als auslösendes Moment dürfte die Diskussion um den "lebendigen Menschen" (živoj čelovek) gedient haben, die 1927-29 die literarischen Auseinandersetzungen beherrscht. Wie andere Futuristen setzt sich Tret'jakov ausführlich mit dem zur Formel erstarrten Begriff auseinander. In seiner Rezension des Buches "In der Wildnis des Ussuri-Gebietes" (V debrjach Ussurijskogo kraja) von V.K. Arsen'ev, der er den provokanten Titel "Ein lebendiger 'lebendiger' Mensch"

gibt, stellt er der RAPP-Theorie vom Schriftsteller, der mit Hilfe seiner Begabung ein "realistisches" Bild von einem "lebendigen" Menschen schafft, die Textproduktion auf wissenschaftlicher Grundlage gegenüber. Arsen'ev wird zum Prototyp des Spezialisten, der in Form eines Reiseöerks ein umfassendes Bild des Landes gibt, ohne sich auf die "belletrisierende" Darstellung der dort lebenden Menschen einzulassen:

Der große Gelehrte durchstreift ein halberforschtes Land und bewertet seine Umgebung und das Geschehen um sich mit dem wissenschaftlich geschärften Blick des Geographen, Meteorologen, Entomologen, Zoologen, Ethnographen, Reflexologen und Charakterologen und sehr selten nur mit dem Blick des Belletristen, des Betrachters der Schönheit. Ins Detail gehende, fast tagebuchartige wissenschaftliche Reiseerfahrung einerseits und breite "Sujet"-Komposition andererseits ... 84

Deutlicher wird Tret'jakov im Aufsatz "Fortsetzung folgt" (Prodolženie sleduet), wenn er beklagt, daß noch "allzu viele Bücher" fehlen, um die "Inventarlisten der sozialistischen Wirtschaft" zu komplettieren. Die Aufzählung der Objekte erscheint beliebig, wenn neben Städten, Betrieben, Sanatorien, Traktorfabriken, Sovchosen und Kolchosen die "Hirschezucht" genannt wird.⁸⁵

Die Abrundung des eigenen Konzeptes von faktographischer Arbeit beginnt im Dezember 1928 mit dem Aufsatz "Literarische Vielfelderwirtschaft" (Literaturnoe mnogopolie).⁸⁶ Er stellt eine Reflexion der bisherigen Ergebnisse der Dokumentarliteratur dar und berücksichtigt insbesondere die Resultate der Aktion "Schriftsteller in die Kolchose", die durch den Komso-mol-Aufruf in NLP ausgelöst worden war. Daneben finden sich aber auch Anklänge an die oben erwähnte Rezension seines eigenen Buches über Tanna-Tuva.

Tret'jakov beginnt seine Ausführungen mit der Beschreibung des "nomadisierenden Faktographen", der von Ort zu Ort zieht, ohne je wieder zu dem einmal verlassenen Weidegrund zurückzukehren. Durch die Betrachtungsweise müssen die Beobachtungen notgedrungen statisch und oberflächlich ausfallen; die Darstellung von Prozessen und Tendenzen erscheint unmöglich. Gerade diese sozialen Prozesse sind es aber, worauf es Tret'jakov ankommt, der "das Wachstum von Menschen und Lebens-

formen, den Wandel der Funktionen von Dingen" dokumentieren will. - Als Konsequenz ergibt sich für den nomadisierenden Faktographen die Forderung seßhaft zu werden, die Anzahl der Orte zu begrenzen und zur "Vielfelderwirtschaft" überzugehen.

Sergej Tret'jakov selbst, der schon viele Objekte in Skizzen festgehalten hat, will in Zukunft die Beobachtungen regelmäßig überprüfen, um die Entwicklungslinien darzustellen:

Bei einem richtigen Herangehen an das Material muß ich alle diese Punkte ständig unter meiner Kontrolle behalten und in relativ großen Zeitabständen wieder zu ihrer Beschreibung zurückkehren. Dann werden sich auf dem Hintergrund der beim ersten Mal gemachten Beobachtungen die Veränderungen klar abzeichnen, die in dieser Zeit zustandegekommen sind, und der Lauf der konstruktiven und der Auflösungsprozesse wird deutlich werden.

Die Fixierung des Faktums, in eine zeitliche Koordinate eingespannt, ergibt die Fixierung eines Prozesses, ohne die es überhaupt nicht möglich ist, unser Denken aus der Logik in die Dialektik zu überführen. 87

Wie in vielen anderen Beiträgen Tret'jakovs finden sich auch hier Anklänge an die Theorie Gastevs, der fordert, die fixierten Beobachtungen über einen längeren Zeitraum zu überprüfen: "Und so Tag für Tag. Prägt eure Eindrücke genau ein, haltet sie am nächsten Tag fest, gebt ihnen das Gepräge durch wiederholte Kontrollbeobachtungen."⁸⁸

Tret'jakov hatte genau das Defizit der bisher produzierten Faktographie erkannt. Besonders die Skizzen der aufs Land gereisten Schriftsteller wiesen ein unerträgliches Maß an Oberflächlichkeit und fehlendem Sachwissen auf, was sich im nächsten Jahr (1929) in der ožerk-Diskussion der LG niederschlug und im Januar 1930 zur Forderung des Kulturreferenten des Kolchoszentrums der UdSSR nach einem längeren Aufenthalt der Schriftsteller auf den Kolchosen führte (s. Kap. 2). Zudem bot die "literarische Vielfelderwirtschaft" eine Möglichkeit, dem ständigen Wechsel der von der RAPP ausgegebenen Parolen zu entgehen.

Einen weiteren wichtigen Schritt bei der Entwicklung des eigenen Konzeptes stellt die Theorie der "Biographie des Dinges" (biografija vešči) dar, die Tret'jakov im Sammelband "Literatura fakta" darlegt. Rückblickend erinnert er sich 1933:

Die Zeitung gab mir das Interview als Arbeitsmethode. Das Studium der Romane Pierre Hamps rief ein erhöhtes Interesse für die Biographie der Dinge hervor. Es schien mir eine Zeitlang, als ob ein Ding, das man während seiner Reise durch die Hände der Menschen und ihre Beziehungen verfolgt, mehr über eine Epoche erzählen könne als ein psychologischer Roman. 89

Auf der Suche nach neuen Verfahren, die man dem RAPP-Realismus entgegenstellen konnte, war Tret'jakov auf die Texte PIERRE HAMPS gestoßen, vielleicht durch den langen Artikel, der in Heft 8/1928 von NLP erschien. Pierre Hamp (1867-1962), ein Vertreter des französischen Populismus, gefiel dem Autor wohl aufgrund der exakten Faktographie und der Orientierung an "den Dingen" in seinen "Fließbandromanen". Hier schien sich eine Alternative zur psychologisierenden Prosa der proletarischen Schriftsteller zu bieten, die sich harmonisch in Tret'jakovs bisherigen Konzepte einfügte.

Diese Tatsache schlägt sich im programmatischen Artikel "Die Biographie des Dinges" (Biografija vešči) nieder. Ausführlich setzt sich Tret'jakov mit den klassischen Romanen auseinander, die von der Biographie eines individuellen Menschen ausgehen. Durch die Schilderung aus der Sicht des Helden ergibt sich eine perspektivische Verzerrung, der Subjektivismus triumphiert:

All diese Onegins, Rudins, Karamazovs und Bezuchovs sind gewissermaßen Sonnen eigenständiger Planetensysteme, um die herum gehorsame Personen, Ideen, Dinge und historische Prozesse kreisen. 90

Hinzu kommt, daß dieser Held nicht als Teilnehmer am Wirtschaftsleben, als Produzent auftritt, sondern stets als Privatmann, als Konsument. In den Romanen treten Angehörige verschiedenster Berufe auf, aber diese Berufe spielen keine Rolle: von der Arbeit wird kaum geredet, stattdessen nimmt die Darstellung der Freizeit breiten Raum ein. Ökonomische, soziale und politische Aspekte werden vernachlässigt. - An die Stelle

von Berufskrankheiten treten angeborene Mißbildungen;

Tret'jakov erinnert in diesem Zusammenhang an die große Zahl von Epileptikern, Wahnsinnigen und Krüppeln in der klassischen Literatur. Soziale Konflikte werden verinnerlicht und nur unter ethischen Gesichtspunkten diskutiert (Untreue, Verrat).

All diese Negativpunkte ergeben sich nach Meinung des Autors aus der Konzentration auf die Figur des Helden, wobei er sich auf die eigenen Erfahrungen beim Verfassen des "Dën Ši-Chua" beruft.

Die Lösung sieht Tret'jakov nun in der "Biographie des Dinges", wobei er explizit an Hamp anknüpft:

Die Kompositionsstruktur der Biographie des Dings stellt gleichsam ein Fließband dar, auf dem sich der Rohstoff fortbewegt, der durch die Anstrengungen der Menschen in ein nützliches Produkt verwandelt wird. (So sind die Dinge Pierre Hamps gebaut.) (Kompozicionnaja struktura "biografii vešči" predstavljajet soboj konvejer, po kotomu dvižetsja syr'evaja edinica, pod čelovečeskimi usiljami prevraščajuščajasja v poleznyj produkt. (Tak postroeny vešči P'era Ampa.)) 91

Der Mensch soll nicht aus der Prosa verbannt werden, es verschiebt sich nur die Perspektive:

Die Menschen treten vom Rand des Fließbandes an das Ding heran. Jeder Abschnitt führt andere Gruppen von Menschen heran. Auch eine große Anzahl von ihnen kann sehr weit verfolgt werden, ohne daß das die Proportionen der Erzählung zerstört. Sie kommen mit dem Ding gerade mit ihrer sozialen Seite, mit ihren Produktionsgewohnheiten in Berührung ... 92

Die Tatsache, daß die gesamte Theorie in Opposition zu den RAPP-Parolen entsteht, kommt in der Erwähnung der "Emotion" zum Ausdruck, die auf den "ihr gebührenden Platz" verwiesen wird. Die "Biographie des Dinges" bekommt die Funktion einer "abkühlenden Dusche" für Autoren und Leser; darüberhinaus stellt sie jedoch einen positiv formulierten Ansatz dar, der neue Perspektiven in der Prosa eröffnet:

Also nicht der Einzelmensch, der durch das System der Dinge geht, sondern das Ding, das durch das System der Menschen geht - das ist das methodologische literarische Verfahren, das uns progressiver erscheint als die Verfahren der klassischen Belletristik. 93

Abschließend schlägt Tret'jakov vor, Bücher wie "Der Wald", "Die Kohle", "Das Eisen", "Die Baumwolle", "Die Lokomotive", "Der Betrieb" u.ä. zu verfassen.

In vielem nimmt Tret'jakov spätere Ideen Gor'kijs vorweg, erinnert sei z.B. an die Almanache wie "Die Geschichte der Fabriken" (Istorija fabrik i zavodov, S. Kap. 3).

Der Autor unternimmt selbst mehrere Versuche, seinen Ansatz zu realisieren und zu verbreitern. Im April 1929 initiiert er eine Reihe in der "Pionerskaja Pravda", die die jungen Pioniere zum Verfassen von očerks anregen soll.⁹⁴ Da die professionellen Schriftsteller überfordert seien, alle Veränderungen des neuen Lebens abzubilden, sind die Kinder aufgerufen, in Form von Skizzen über die Produktion zu berichten. Geschildert werden soll der Prozeß, den ein Stück Rohstoff von der Gewinnung bis zur Fertigstellung des Endproduktes durchläuft. Die Kritik eines eingesandten Textes über den Bergbau zeigt, daß Tret'jakov streng der Theorie der "literatura fakta" und der "biografija vešč'i" folgt.⁹⁵ Er hebt Mängel bei der präzisen Beschreibung hervor und fordert eine Reihe von Ergänzungen, die allein den "Helden", die Kohle, betreffen: Was geschieht mit der Kohle nach ihrer Gewinnung? Wie sieht die erwähnte Grubenlampe aus? Wie funktioniert ein Förderkorb?

Ein weiteres Projekt nennt er "Die Tasche". In Anlehnung an Mark Twains "Die Abenteuer des Tom Sawyer" fordert Tret'jakov Schulkinder auf, die Inhalte eigener und fremder Taschen zu beschreiben und durch Überlegen bzw. Erfragen zu ermitteln, wie und zu welchem Zweck die einzelnen Dinge in die Tasche gelangt sind. Das Ergebnis soll eine Möglichkeit zur Dokumentation der Entwicklung der Sowjetjugend geben; als Beispiel wird die Beschreibung dreier Taschen abgedruckt, die Kindern aus verschiedenen Schichten gehören (Intellektueller, Heimarbeiter, Proletarier). Tret'jakov veröffentlicht außerdem als "Muster" einen längeren Beitrag mit dem Titel "Wie ich die Tasche des Pioniers und Schülers Lev D., des Sohnes eines Fotografen in Moskau beschrieb".

Die größte und gelungenste "Biographie eines Dinges", die Tret'jakov liefert, stellt aber zweifellos die "Biographie" der Kommune "Kommunistischer Leuchtturm" dar.

Das Textbildungsverfahren: Die Montage

Die "Montage" als künstlerisches Kompositionsverfahren hat sich in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr etabliert und dadurch viel von ihrer Wirksamkeit eingebüßt. Es fällt uns heute - angesichts der Masse an (überwiegend Reklame-) Montagen - schwer, die Reaktion der zeitgenössischen Rezipienten auf die ersten mit Hilfe dieses Verfahrens geschaffenen Kunstwerke zu verstehen. Durch die Ausweitung des Montagebegriffes und die damit verbundene Aushöhlung in der folgenden Zeit ist es unmöglich geworden, von *der* Montage zu sprechen; es muß deshalb in jedem Einzelfall genau untersucht werden, welche Verfahren damit bezeichnet werden.

Die Entwicklung der Montage hängt unmittelbar mit dem Aufkommen des Futurismus in Italien, Rußland und anderen Ländern zusammen, und innerhalb kurzer Zeit wird die Montage - in Opposition zum "Tafelbild" - zum "typischen Verfahren der Avantgarde".⁹⁶ Ausgehend von der bildenden Kunst, wo die Montage die perspektivische Bildkomposition ablöst, gewinnen montageähnliche Verfahren bald auch in anderen Bereichen an Bedeutung, wie z.B. in der futuristischen Lyrik, die durch ihre Sujetlosigkeit eine Station auf dem Weg zur Faktographie darstellt.

Im Bereich des Films ist der Begriff der Montage vor allem mit dem Namen SERGEJ ĖJZENŠTEJNS verbunden, der seine Konzeptionen jedoch zunächst für das Theater entwickelt (s.o.). Im Jahre 1923 veröffentlicht er als Ergebnis seiner Zusammenarbeit mit Sergej Tret'jakov am 1. Arbeitertheater des Proletkult in Moskau in der Zeitschrift "Lef" den Artikel "Montage der Attraktionen", in dem er propagiert, die bisherige Inszenierungspraxis durch Montagen aus Theaterszenen, Zirkus- und Varietenummern abzulösen. Diese Ansätze gewinnen ihre entsprechende Ausbildung in den folgenden Jahren durch den Einfluß der Gastevschen "Kultur der Arbeit" auf die 1924 aufgenommene Filmarbeit.⁹⁷ Wie oben geschildert hatte GASTEVA an seinem "Zentralinstitut für Arbeit" das Programm der "Wissenschaftlichen Arbeitsorganisation" (NOT) entwickelt, das nicht nur Anregungen zur Erhöhung der betrieblichen Produktivität

lieferte, sondern darüberhinaus versuchte, alle Bereiche des Lebens zu revolutionieren und nach rationalen und rationellen Prinzipien umzugestalten. Wenn schon hier die Nähe zum Kulturverständnis der linken Futuristen deutlich wird - Aufhebung der Trennung verschiedener Praxisformen -, so belegen die Gemeinsamkeiten in der Terminologie die enge Zusammenarbeit, auf die schon mehrfach hingewiesen wurde.

"Montage" und "Monteur" werden zu zentralen Begriffen:

Nicht der Lehrer, nicht der Missionar, nicht der Redner, sondern der Monteur muß Träger und Agent der Kultur in unserem Arbeiter- und Bauernland sein. Natürlich muß der rein technische Begriff der Montage ausgeweitet werden, muß das soziale Moment mit eingebracht werden. 98

Montage - das ist der höchste Ausdruck der Bearbeitungsfähigkeiten, er sollte für ein Kulturverständnis typisch sein, wie wir es brauchen ... 99

Diese Zitate klären nicht nur die Entstehung des hier behandelten Montagebegriffes, sondern sind auch notwendig, um die relativ wenigen Äußerungen Tret'jakovs zur Montage zu erhellen.

Vor diesem Hintergrund entwickelt Ejzenštejn seine verschiedenen Montagekonzepte, von der metrischen bis zur intellektuellen Montage, die er Ende der 20er Jahre während der Arbeit am Film "Oktjabr'" als dominierendes syntaktisches Verfahren (jedoch natürlich mit semantischen Implikationen) ausarbeitet. Die Ablehnung des amerikanischen Sujet-Films (Griffith u.a.) teilt er mit Dziga Vertov, dessen Theorie charakteristische Gemeinsamkeiten mit der der Faktographen aufweist (s.o.):

<u>Vertov</u>	<u>amerikanischer Film</u>
Montage	vs. Sujet
Wirkung auf Bewußtsein	vs. Wirkung auf Unterbewußtsein
Darstellung der Maschine	vs. Darstellung der Psyche des Menschen

Die literarischen Montagekonzepte liegen zeitlich später und bleiben oft vage; für die "literatura fakta" definiert N.Čužak:

Die Verallgemeinerung, d.h. die Montage, in der literatura fakta - das ist die wissenschaftliche Vorausschau

der Fakten auf morgen, die wir Dialektischen Materialismus nennen. (Obobščenie, t.e. montaž, v literature fakta - što est' naučnoe predusmotrenie faktov na zavtra, kotoroe nazyvaetsja dialektičeskim materializmom.) 100

Für ihn stellt sich die Arbeit des Schriftstellers nicht als ein Erfinden "künstlicher" (iskusstvennych) Sujets dar, sondern als ein Entdecken der natürlichen, nichtkünstlerischen "Sujethaftigkeit" in der Wirklichkeit. Wo diese "sjužetnost'" nicht offensichtlich ist, besteht die Aufgabe in der "Darlegung der versteckt-verketteten Fakten in ihrer inneren dialektischen Anlage",¹⁰¹ d.h. die Dialektik wird nicht als ein Erkenntnisinstrument, sondern als eine Eigenschaft der Natur angesehen, die durch die Textbildungsverfahren aufgedeckt und wiedergegeben wird.

Deutlicher wird OSIP BRIK in seinem Artikel "Der Verfall des Sujets" (Razloženie sjužeta), wo er durch Umwertung der formalistischen Begriffe den literarischen Verfahren (besonders den Sujetverfahren) einen Selbstwert abspricht und ihnen vorwirft, das Leserinteresse von den Fakten abzulenken und auf die "Intrige" zu konzentrieren; die entscheidende Opposition lautet bei ihm "sjužetnaja" vs. "bessjužetnaja proza".¹⁰²

VIKTOR ŠKLOVSKIJ wählt den Terminus "vne-sjužetnaja proza",¹⁰³ sie spielt seiner Meinung nach die gleiche Rolle in den 20/30er Jahren wie der russische Roman im 19. Jahrhundert. Noch am engsten von allen Faktographen mit dem Formalismus verbunden, fordert er die Abwendung von bestimmten kanonisierten Sujetschemata, die invariant und zeitüberdauernd auftreten. Die "Deformierung" (deformacija) des Materials und der Sujetkonventionalismus werden als unerträglich empfunden (u.a. durch die Bloßlegung der Verfahren durch den Formalismus). An die Stelle der formalistischen Deskription der Schemata tritt jetzt die Kritik daran und die Forderung, die Schemata abzulösen durch "vne-sjužetnaja proza" und "montaž".¹⁰⁴

Aussagen Sergej Tret'jakovs zur Montage sind leider selten und zudem recht knapp gehalten. Ausgangspunkt ist für ihn die Überzeugung von der Ideologiehaftekeit literarischer

Verfahren, die den wohl deutlichsten Unterschied zur RAPP markiert:

Wir sagen, die Ideologie ist nicht im Material, das die Kunst verwendet. Die Ideologie ist in den Verfahren der Bearbeitung dieses Materials, die Ideologie ist in der Form. (Ideologija v priemach obrabotki štogo materiala, ideologija v forme.)

Entschieden spricht er sich für eine rationale, an der "NOT" ausgerichtete Kunst aus und verspottet die zahllosen Beispiele revolutionären Kitsches, kommunistischer Ikonenmalerei usw.. Der Autor bekennt sich zum Manifest "Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack" und stellt fest, daß der Futurismus auch heute noch bereit sei, der ästhetischen Stabildisierung eine Ohrfeige zu verpassen.

Die direkten Äußerungen Tret'jakovs zu den "neuen" Verfahren beschränken sich auf kurze Hinweise auf Charakter und Funktion der Montage und lassen Fragen der Realisierung außer acht. In seinem Vortrag "Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf" schlägt er als optimale Methode der Textproduktion vor:

Erstens: die Wahl des Gegenstandes. Untersuchung der Tatsachen in ihren Besonderheiten und ihren konkreten Erscheinungen.
Zweitens: publizistische Verarbeitung des gefundenen Tatsachenmaterials. Herausarbeitung der charakteristischen Momente. Herausschälung der dialektischen Kette desjenigen Prozesses, in dem die Tatsache das wesentliche, richtunggebende Glied darstellt. Umkleidung der Tatsache mit agitatorisch-wirksamer Form. Untersuchung der Tatsache auf ihr allgemein-gesellschaftliches Interesse und Bedeutung. So verwandelt sich die Tatsache in ein Argument, in ein Signal, in einen konkreten Vorschlag. 106

Die Parallelen zur "Vielfelderwirtschaft" sind offensichtlich: im Mittelpunkt steht *der Prozeß* und nicht ein isoliertes Faktum. Die Montage deckt die Dialektik der Entwicklung auf und stellt so ein Modell der "dialektischen Methode" der Textbearbeitung dar, wie sie von der RAPP immer wieder gefordert wird.

Während die Funktion der Montage, "Prozesse, angefangen von den nervlichen bis zu den geologischen, (zu) erklären",¹⁰⁷ klar benannt ist, wird die Frage der praktischen Umsetzung wohl bewußt offen gelassen, da Tret'jakov "*Montage*" nur als

Oberbegriff für eine Vielzahl von Textbildungsverfahren nicht-fiktiven Genres benutzt. Um welche Verfahren es dabei im einzelnen geht, soll im Rahmen der Textanalyse aufgezeigt werden.

Die Arbeitsweise: Operativität

Der Begriff der "Operativität", der in der Diskussion zum Schlagwort degenerierte, nimmt in Tret'jakovs ožerk-Theorie eine zentrale Rolle ein. Während in Kap. 5 die "Operativität" systematisch analysiert und kritisiert wird, soll hier der Schwerpunkt auf dem diachronen Aspekt, auf der Entwicklung liegen; einige Überschneidungen sind dabei unvermeidlich.

Schon seit 1919 ist in der Arbeit Tret'jakovs ein Dominieren der konativen Funktion festzustellen, hinter der die ästhetische Funktion eindeutig in den Hintergrund tritt. Diese Position verstärkt sich im Laufe der Zeit deutlich, im Februar 1927 lautet die Losung:

Für die Kunst der Lebensgestaltung, die Kunst der Aktivierung, die Kunst der Agitation! (Za iskusstvo-žiznestroitel', iskusstvo-aktivizator, iskusstvo-agitator!) 108

An anderer Stelle spricht er deutlich von der Opposition "Nützlichkeit" vs. "Schönheit", vom Kampf des "utilitären" mit dem "ästhetischen Prinzip".¹⁰⁹

Lange Zeit bleibt aber unklar, was unter diesem "Utilitarismus" genau zu verstehen ist. So spricht Tret'jakov zwar von der Notwendigkeit, die Welt "mit den Augen des Produzenten zu sehen"¹¹⁰ und den "Beobachtungspunkt" (nabljudatel'nyj punkt) zu verändern, indem man die Rolle des Touristen oder Ehrengastes aufgibt¹¹¹ - wie die neue Rolle aber beschaffen sein soll, scheint ihm jedoch selbst nicht klar zu sein.

Unter dem Eindruck seines ersten Aufenthaltes in der Kommune "Kommunistischer Leuchtturm" kommt es jedoch bald zu einer Präzisierung. Von Bedeutung ist m.E. auch die *allgemeine Diffamierung der "hungerlichen Spezialisten"*, die unmittelbar nach dem Šachty-Prozeß (18.5.-6.7.28) in der gesamten Sowjetunion einsetzt.

In dem wichtigen programmatischen Artikel "Fortsetzung folgt" (Prodolženie sleduet) stellt Tret'jakov zwei Begriffe in den Mittelpunkt:

Die *Entindividualisierung* und *Entprofessionalisierung* (deindividualizacija i deprofessionalizacija) - das sind die zwei Wege, auf denen der schädliche Widerstand der Literatenkaste gebrochen werden kann. 112

Da der Einzelne zu langsam, unökonomisch und zudem fehlerhaft arbeitet, muß die individuelle Arbeit durch die kollektive Textproduktion abgelöst werden. Bestehende Ansätze hierzu, die Tret'jakov bei der Zeitungsarbeit, aber auch im Bereich der wissenschaftlichen Literatur erkennt, soll man aufgreifen und ausweiten.

Unter streng funktionellen Gesichtspunkten wird die Schaffung von Literatur umgestaltet, indem der bisherige ganzheitliche Prozeß aufgelöst und differenziert wird. Die so entstehenden Phasen ordnet er verschiedenen Kollektiven von Spezialisten zu:

In die Produktionsgesellschaft treten nichtliterarische Spezialisten ein, die über Material von hoher Qualität verfügen (Reise- und Forschungsbericht, Biographie, Abenteurer, wissenschaftliches und organisatorisches Experiment); neben ihnen arbeiten Fixierer, die das notwendige Material, Vorfälle, Notizen, Dokumente aufreiben, eine der Zeitungsarbeit analoge Arbeit.

Die Montage der erhaltenen Materialien in der einen oder anderen Aufeinanderfolge, die Bearbeitung der Sprache entsprechend dem Publikum, für die das Buch geschrieben wird - all dies bildet die Aufgabe der literarischen Gestalter.

Die wissenschaftlich-technische Konzeption wird von Sachverständigen überprüft. (...)

Die Überprüfung der gesellschaftlichen und politischen Wirkung, das ist die Arbeit, die in Ansätzen heute unsere Gouvernements- und Hauptabteilungen für Literatur, Gublīt und Glavlit, aufführen. 113

Diese Umorganisation, die auf der Basis der Arbeitsteilung im literarischen Bereich zwar eine "Entindividualisierung" darstellt, kann aber wohl kaum als "Entprofessionalisierung" bezeichnet werden, da der Grad der Professionalisierung im Gegenteil erheblich zunimmt.

Eben diesem zweiten Aspekt wendet sich Tret'jakov aber im weiteren Verlauf zu, wenn er fordert, daß alle Menschen Bücher schreiben sollen, da die Werke von Angehörigen der verschiedensten Berufe interessanter seien als die der Literaten. *Das Schreiben soll zur grundlegenden kulturellen Fertigkeit werden, so selbstverständlich wie die entsprechende*

rezeptive Fertigkeit des Lesens. Grundsätzlich muß jeder in die Lage versetzt werden, zumindest eine Zeitungskorrespondenz zu schreiben und so in der ABKB mitzuarbeiten. Auf diesem Wege soll nicht nur eine Entprofessionalisierung der Literaten, sondern auch der Journalisten eingeleitet werden. -

Im gleichen Beitrag unterstreicht Tret'jakov die Bedeutung der *Parteilichkeit* in der Dokumentarliteratur. Grundsätzlich kann es keine "objektive" Faktographie, keine reine Widerspiegelung geben:

Für uns Faktographen kann es keine Fakten als solche geben. Es gibt nur das Faktum mit Effekt und das Faktum mit Defekt. Das Faktum, das unsere sozialistischen Positionen stärkt, und das Faktum, das sie schwächt. Es gibt das Faktum als Freund (drug) und das Faktum als Feind (vrag). 114

Der Zerfall der Gruppe "Lef" sowie das Ende der Zeitschrift "Novyj Lef" verändern die Situation grundlegend. Obwohl Tret'jakov anfangs der Meinung ist, die Organisation solle so lange bestehen bleiben, wie es noch Gruppendispute gebe,¹¹⁵ schlägt die utilitaristische Fraktion bald einen anderen Weg ein. Im Gegensatz zu Majakovskijs neugegründetem "Ref" fordert sie, alle literarischen Kleingruppen aufzulösen und sich mit anderen Massenorganisationen zusammenzuschließen.¹¹⁶ Die Arbeit soll in Brigaden erfolgen, die eng mit bestimmten Zeitungen und Zeitschriften kooperieren, wobei als Orientierungspunkt die "literatura fakta" bestehen bleibt.¹¹⁶ Ende 1929 kommt es trotzdem zu einem losen Zusammenschluß unter dem Namen "PROČ" (s. Kap. 2), an dem sich Sergej Tret'jakov, Viktor Percov, Nikolaj Čužak und Boris Kušner beteiligen. Man versteht sich aber nicht als literarische Vereinigung, als Konkurrenz zur RAPP, sondern als "Produktionskonferenz", deren einziges Ziel darin besteht, die Qualität der in Zusammenarbeit mit der Presse entstehenden očerks zu verbessern. Offensichtlich war es inzwischen fast unmöglich geworden, offen gegen die RAPP aufzutreten, zudem folgte man der Tendenz in Richtung "Entprofessionalisierung" und "Entindividualisierung".

Die entscheidenden Anstöße für die Weiterentwicklung der Theorie bringen jedoch die nächsten Kolchosaufenthalte Tret'jakovs. Schon im Sammelband "Literatura fakta" hatte er,

ausgehend von den Erfahrungen der Aktionen des Jahres 1928, über die Bedeutung des Fachwissens beim öckerkisten referiert. Die meisten Autoren sammelten Material für die Belletristik und betrachteten die Landwirtschaft vom "Standpunkt müßiger Sommerfrischler" (točka zrenija progulivajuščichsja dačnikov).¹¹⁸ Ihnen wurden keinerlei Arbeiten im Kolchos übertragen, womit auch der Forderung Šklovskijs, jeder Schriftsteller müsse unbedingt einen zweiten Beruf haben, nicht genügt wurde. Tret'jakov gibt selbstkritisch zu, daß er ebenfalls als Unwissender die Arbeit aufnahm, sich aber bald umfassend über agronomische, technische und organisatorische Fragen der Landwirtschaft informierte. Seine Konsequenz lautet: längere Aufenthalte und aktive Mitarbeit im Kolchos.

Bei seinem dritten Aufenthalt (ab Januar 1930) ändert Tret'jakov seine Arbeitsweise. Er beschränkt sich nicht mehr auf die Beobachtung, sondern greift aktiv in den Lauf der Ereignisse ein, einerseits als Mitglied des Sowjets, in den er gewählt wird, andererseits als Herausgeber der Kolchoszeitung "Die Herausforderung" (Vyzov) - seine Arbeit wird "operativ":

Unter dem operativen Charakter meiner Arbeiten verstehe ich ihre unmittelbare praktische Wirksamkeit. Ein Beispiel hierfür ist meine Tätigkeit in den Kollektivwirtschaften. 1928 kam ich als Zuschauer hin. Bald wurde mir klar, daß ich nichts verstehen werde, wenn ich nicht längere Zeit dort bliebe. Ich blieb lange. Bald darauf wurde mir etwas anderes klar: mein Bericht würde oberflächlich sein, wenn ich mich nicht in das Leben und die Arbeit der Kollektivwirtschaften einreichte. So wurde ich Mitglied einer Kollektivwirtschaft und übernahm eine verantwortliche Funktion in dem (...) Kombinat. Nunmehr beschrieb ich nicht einfach Meinungszusammenstöße und menschliche Charaktere, sondern schloß mich den Meinungen an, die ich für richtig hielt, setzte mich für sie ein, und wenn es sich erwies, daß ich Unrecht hatte, trug ich das volle Maß der Verantwortung für meine Fehler. 119

Wenn ich meine Kolchosarbeit begann mit Skizzen, die naturgemäß nur das wiedergaben, was ich in der Eile mit ungeschultem Auge aufzufangen vermochte, so haben sich diese Skizzen heute aus bloßen Informationen in Operationsberichte verwandelt. Sie zählen nicht nur auf, was sich an Tatsachen begibt, sie sehen diese Tatsachen in ihrem Zusammenhang und fordern zum unverzüglichen Eingriff in sich vollziehende Geschehnisse auf. Den "informierenden" Skizzenschreiber löst so der "operierende"

Skizzenschreiber ab. (Esli ja načal svoju kolchoznuju rabotu očerkami, kotorye ponevole tol'ko otražali to, što ja poverchnostno uspeval schvatit' maloopytnym glazom, to sejčas eti očerki iz informacionnyh stanovjatsja operativnymi. Oni ne prosto perečisljajut soveršajuščiesja fakty, oni vidjat eti fakty v ich razvitii i trebujut nemedlennogo vmešatel'stva v soveršajuščiesja sobytija. Očerkist-operativnik smenjaet očerkista-informatora.) 120

Die "Operativität" nimmt verschiedene Formen an (s. Kap. 5), am Interessantesten ist vielleicht die Gründung der Kolchoszeitung "Vyzov". Die Idee stammt wohl nicht von Tret'jakov selbst; es muß in diesem Zusammenhang daran erinnert werden, daß im Januar 1930 (!) 50 Druckmaschinen von Moskau aus in die Gebiete der verstärkten Kollektivierung geschickt wurden. Das Verdienst Tret'jakovs besteht darin, die Zeitung herauszubringen, obwohl man nicht zu diesen 50 geplanten Kolchosblättern gehört.

Eine weitere "operative" Tätigkeit stellt die Vortragsreise dar, die Tret'jakov im Januar des Jahres 1931 startet und die ihn durch die gesamte Weimarer Republik führt. Sein Referat "Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf" wirbt intensiv um Sympathie für die Kollektivierungsbewegung und informiert zudem über die Theorie der operativen Skizze, über "die Teilnahme am Leben des Stoffes selbst", die Entprofessionalisierung und Eingliederung des Schriftstellers in den Wirtschaftsprozeß sowie die kollektive Textproduktion in den Schriftstellerbrigaden.

*

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Tret'jakov unter dem Ausdruck "Operativität" mehrere Begriffe und Arbeitsweisen subsummiert. Sowohl die Wirkung der Skizzen als auch seine außerliterarische Arbeit im Kolchos bekommen dieses Prädikat, sodaß eine genauere Analyse und Darstellung erforderlich scheint, die im abschließenden Kapitel 5 geleistet wird. Unter historischen Aspekten ist vor allem interessant, daß auch hier Tret'jakov die Entwicklung partiell vorwegnimmt; spätere Aktionen der RAPP erscheinen nur als schwache Kopie

der Tätigkeit dieses Autors, und selbst die Massenaktionen der literarischen Stoßarbeiterbewegung basiert auf Ideen des Futuristen.

3.5 Das revidierte Konzept. Vom Aufbau- zum Portätočerk

Nachdem Sergej Tret'jakov das Konzept der "operativen Skizze" voll ausgebaut hat, geht die Zahl seiner literaturtheoretischen Aufsätze drastisch zurück. Die eigene Entwicklung scheint vorübergehend zum Stillstand gekommen zu sein, und die Situation im Bereich von Literatur und Literaturpolitik ist nicht gerade dazu angetan, neue eigenständige Initiativen zu fördern. Im Gegensatz zu den meisten anderen Autoren hat Tret'jakov jedoch einen Rest von Eigenständigkeit dadurch bewahrt, daß er nicht der RAPP beitrifft. Er greift in die Diskussion nicht mehr ein, sondern konzentriert sich auf die Förderung der očerkisten-Bewegung¹²¹ sowie die eigene Arbeit, die immer noch faktographisch geprägt ist. Trotzdem erhält er sich seinen Enthusiasmus - im Gegensatz zu anderen Futuristen wie Šklovskij, der schon im Mai 1930 auf die "Suche nach dem Optimismus" geht und an die Adresse Tret'jakovs erklärt:

Der očerk. Nein, das ist keine Lösung. Er stirbt schnell. Er überlebt den Tag nicht, er ist schon nicht mehr gültig, wenn die Aufgabe noch nicht gelöst ist. Das heißt, der očerk ist nicht tauglich.¹²²

*

Auf die Frage "Was geben Sie dem Proletariat zum 15. Jahrestag der Oktoberrevolution?" antwortet Tret'jakov, indem er eine ganze Reihe von Projekten aufzählt:¹²³

- als nächstes Buch soll eine Skizzensammlung über das Ausland (kniga očerkov o zagranice) erscheinen
- zusammen mit Eisler plant er das Stück "Drei Fünfjahrpläne" (muzykal'no-tekstovaja vešč' "Tri pjatiletki")
- ebenfalls in Zusammenarbeit mit Eisler will Tret'jakov das

- "musikalische Schauspiel 'Von arbeitslosen Händen und arbeitslosen Hirnen'" (muzykal'naja p'esa "O bezrabotnych rukach i bezrabotnych mozgach") herausbringen, ein Stück, das "das deutsche Thema" behandelt
- mit einer Brigade der Zeitung "Für die Industrialisierung" (Za industrializaciju) hat der Autor eine Arbeit über Angarostroj begonnen
 - die Beobachtungen der Kochosen im Nordkaukasus sollen fortgesetzt werden
 - Tret'jakov hat ein Buch mit dem Titel "Moskau" angefangen, das in Gemeinschaftsarbeit mit Stoßarbeitern entsteht und die Umgestaltung Moskaus in eine "sozialistische Musterstadt" zum Thema hat.

Letzte Aufbauskizzen

Als nächstes Buch erscheint jedoch "Das Land A-E" (*Stana A-E*), dem die Erfahrungen der Reise des Jahres 1931 zugrunde liegen. Schon Anfang Januar erreichte Tret'jakov in Berlin die Einladung der Zeitschrift "Za industrializaciju", mit einer Brigade ins Aufbaugebiet am Baikal zu reisen, um Material für očerks zu sammeln.

Die Arbeit bleibt leider aus verschiedenen Gründen unvollständig: der ab 1931 labile Gesundheitszustand Tret'jakovs behindert seine Beobachtungen beträchtlich; hinzu kommt die Tatsache, daß die "Kontrollbeobachtungen", die auch bei diesem Objekt geplant sind, nicht verwirklicht werden. Dem Autor ist bewußt, daß man ein Buch über Angarostroj "nicht in Jahren, sondern in Fünfjahrplänen schreiben muß",¹²⁴ wenn die Statik der Bilder durch die Dynamik der Prozesse abgelöst werden soll.

Das Buch, das in der "Bibliothek der Expeditionen und Reisen" erscheint (Aufl. 10 200), behandelt Probleme der Erforschung und Industrialisierung des Aufbaugebietes an den Flüssen Angara (=A) und Enisej (=E). Schon auf den ersten Blick fallen die außergewöhnlich vielen Fotos ins Auge, die meist vom Autor selbst stammen. Auch sonst wird eine genaue Kopie der Realität angestrebt; der Text wirkt äußerst faktographisch und erinnert an das Skizzenbuch "Čžungo", wenngleich jetzt

die Technik im Vordergrund steht. Ausgangspunkt ist die Feststellung, daß trotz der Notwendigkeit der Erforschung und Erschließung Sibiriens informative Bücher völlig fehlen - eine Tatsache, die Tret'jakov durch Zitate von Sibirienreisenden belegt, die keinerlei Information enthalten.

Neben dem Land stehen die Geologen im Mittelpunkt. Der Autor entwickelt eine Typologie der Angehörigen dieses Berufsstandes, die in vielem an die "physiologische Skizze" erinnert.

Die durchgängige textbildende Opposition ist wiederum "alt vs. neu", z.B.

1. intuitives Vorwissen vs. wissenschaftliche Erkenntnis von Sibirien

auf der Textebene u.a. realisiert durch die Gegenüberstellung der Legende von der Entstehung der sibirischen Flüsse mit der wissenschaftlichen "Antwort" (otvet), ein Gegensatz, der über mehrere Seiten durchgehalten wird

2. Darstellung der Goldsuche in der alten Literatur vs. neue Darstellung im oöerk

Tret'jakov repliziert insbesondere auf Jack London und Jules Vernes

3. alte vs. neue Patrioten

die alten Patrioten sind an einen Ort gebunden, die neuen (Forscher) ziehen nomadisierend von einer Gegend zur anderen.

Ausführlich berichtet der Autor über die Erforschung der Baikal-Gegend, die Geschichte, die geologische Beschaffenheit, Fördermengen, Fuchszucht, Goldgewinnung usw.. Der Anteil der Fachsprache ist sehr hoch, was die Lektüre des Texts stellenweise beträchtlich erschwert. Auf der anderen Seite bemüht sich Tret'jakov, möglichst viele Termini zu erklären, indem er z.B. eine Einführung in die Gesteinskunde gibt. Hierbei bedient er sich einer Metapher mit "Modellcharakter" (s.u.): die Steine erscheinen als Angehörige einer großen Familie, deren Verwandtschaftsverhältnisse beschrieben werden. Obwohl die Geologen eine große Rolle spielen, erscheint als eigentlicher "Held" doch das Aufbaugebiet, bedingt durch die Reduk-

tion der Dialoge und die Vielzahl wissenschaftlicher und statistischer Exkurse. Das Buch schließt mit einem Ausblick auf die Zukunft des Baikargebietes.

Im April 1933 beschreibt Tret'jakov rückblickend "Wie ich am 'Land A-E' arbeitete" (Kak ja rabotal nad "Stranoj A-E").¹²⁵ Er betont hierin den Unterschied zu "Vyzov" und "Mesjac v derevne", die aus "operativen Skizzen" bestehen:

Diese očerks ("Vyzov", "Mesjac v derevne" M.S.) sind fast Moleküle eines Rechenschaftsberichtes über die geleistete Arbeit, oder doch literarische Auftritte zu diesem oder jenem Fakt, Erscheinung, Problem, danach strebend, ein positives Resultat zu erzielen, den Feind zu vertreiben.¹²⁶

Selbstkritisch bezeichnet er das Buch in mancher Hinsicht als Schritt zurück in Richtung auf den Reiseočerks und entschuldigt dies durch seine Krankheit. Diese Einschätzung ist wohl zu teilen, man hat den Eindruck, als handele es sich in bezug auf mehrere Aspekte um einen Rückfall in die Zeit vor der operativen Skizze. Die Masse der Fakten ist erdrückend, die zahlreichen Exkurse überfordern den Leser ebenso wie der übermäßige Gebrauch der Fachsprache. Die fehlende Kohärenz auf der Handlungsebene wird durch die Erzählerfigur kaum kompensiert, sodaß das Buch nur wie eine Sammlung von Einzeločerks erscheint.

Tret'jakov selbst bezeichnet "Strana A-E" als einen Fortschritt in der Hinsicht, daß er sich von der "Biographie des Dinges" gelöst habe und stattdessen die "Bol'sheviki, die als geologische Kraft planmäßig das Antlitz der Erde verändern" zum Helden werden lasse.¹²⁷ Das "Abschwören" der "biografija vešči" erscheint bei genauer Betrachtung des Textes jedoch zweifelhaft. Offensichtlich gibt der Autor jetzt und in der Folgezeit die *extremen* Positionen der "literatura fakta", die nur durch die Polemik geboren wurden, auf - seine faktographische Grundlage bleibt jedoch erhalten. Dies läßt sich ebenso durch die Forderung nach wissenschaftlichen Studien als Grundlage der Arbeit belegen wie durch die Bezeichnung des Buches als "Inventarliste des zukünftigen Landes" - ein Titel, der doch sehr an die Faktographie erinnert.

Als vorletztes Buch der Aufbau-literatur (vor "1001 Arbeitstag") verfaßt Tret'jakov 1932 "Menschen auf Schienen" (Ljudi na rel'sach, Aufl. 3000). Zum Entstehen führt er aus:

Der Schriftsteller geht zu den Eisenbahnern. Der Stoßarbeiter-Eisenbahner kommt in die Literatur. - Meinem Sammelband liegen operative Skizzen zu Grunde, die ich zu Anfang des Jahres 1932 auf der Eisenbahnstation Debal'cevo schrieb, wohin ich als Angehöriger der reisenden Redaktion der "Pravda" reiste. 128

Wie üblich legt Tret'jakov die Schwachstellen des Objekts bloß, Plan und Realität klaffen deutlich auseinander: "Der Apparat ist ein Sumpf, die Arbeitsdisziplin ein Schund."¹²⁹ Die "Soldaten des Fünfjahrplans" haben ihre Stellungen noch nicht bezogen, haben noch nicht verstanden, worauf es ankommt. Seiner Vorliebe für binäre Oppositionen folgend unterscheidet der Autor "Plus-Maschinisten" und "Minus-Maschinisten". In Protokollen werden Vertreter beider Gruppen vorgestellt und in einer abschließenden Episode Einstellung und Wandel eines "Minus-Maschinisten" zum "Plus-Maschinisten" vorgeführt.¹³⁰

2 der 7 očerks stellen eindeutig "Biographien des Dinges" dar. In beiden Fällen handelt es sich um Lokomotiven, die im Mittelpunkt stehen. In der Skizze "Die Heizer" (Naparniki) geht es um die Lok 8013, die eigentlich nur noch Schrottwert hat, dann aber fachmännisch repariert und gewartet wird und so wieder in die Produktion integriert werden kann. Ausführlich werden technische Probleme diskutiert und dabei Termini erklärt. Die Maschinisten werden durch ihr Verhältnis zur Lok charakterisiert. Ähnlich verhält es sich im očerke "Die Chef-Lokomotive" (Šef-parovoz), in dem es um die Lok KY-15 geht. Wie in den Kolchosskizzen (s.u.) treten bei den Maschinen keine Defekte auf - sie erkranken: "Die Loks waren krank" (Parovozy byli bol'ny).¹³¹

Auffällig ist die häufige Wiedergabe von Diskussionen in Protokollform, die stellenweise den očerke zum Drama werden läßt.

In der abschließenden Skizze propagiert Tret'jakov eine neue faktographische Textsorte - die "maršrutka". Er versteht darunter Wegbeschreibungen, die eine Eisenbahnstrecke erklä-

ren, indem sie nicht nur die Namen der Berge und Flüsse angeben, sondern auch auf Werke, Fabriken, Kolchosen usw. hinweisen. Diese didaktisch angelegten Texte soll der Reisende während der ansonsten langweiligen Fahrt rezipieren, und so "den Zug gebildeter verlassen, als er ihn bestiegen hat."¹³²

Insgesamt muß man "Ljudi na rel'sach" als weiteres Beispiel streng faktographischer Textproduktion verstehen, dessen Verwandtschaft zu den Kolchosskizzen nicht geleugnet werden kann. Bemerkenswert ist dabei aber die Tatsache, daß "der Mensch" in den očerks langsam an Bedeutung gewinnt.

*

Das Jahr 1932 markiert die Auflösung der RAPP und zugleich das Ende des 1. Fünfjahrplans. Im literarischen Bereich tritt eine merkliche Beruhigung ein, die Polemik verstummt weitgehend und alles konzentriert sich auf die Vorbereitung des 1. Schriftstellerkongresses, auf dem ein einheitlicher Schriftstellerverband gegründet werden soll. Offensichtlich ist zudem die Entwicklung auf eine bestimmte Form des literarischen, "belletristischen" Realismus hin und dies schon vor der Kanonisierung auf dem Kongreß. Tret'jakov entzieht sich diesen Diskussionen, die in eine für ihn unerfreuliche Richtung gehen und zieht sich zunehmend auf sein neues Spezialgebiet, die internationale Zusammenarbeit der revolutionären Schriftsteller, zurück. Nachdem er schon Mitte des Jahres 1933 zum verantwortlichen Redakteur der russischen Ausgabe der Zeitschrift "Literatur der Weltrevolution" (Literatura mirovoj revoljucii)¹³³ bestellt worden ist, übernimmt er im folgenden Jahr auch noch die Leitung der deutschen Kommission der "Internationalen Vereinigung revolutionärer Schriftsteller" (Meždunarodnoe ob-edinenie revoljucionnych pisatelej). - Daneben hält er aber weiterhin engen Kontakt zur Kollektivierungsbewegung und arbeitet mit an der Organisation der 1. Allunionskonferenz der Kolchos-udarniki, die im Februar 1933 in Moskau stattfindet.

Seine faktographische Ausrichtung verändert sich jedoch nur geringfügig, wie man zwei Artikeln entnehmen kann, die 1933 in der deutschen Zeitschrift "Unsere Zeit" erscheinen. Im ersten Beitrag "Die Tasche" erklärt er:

Ich bediene mich bei der Arbeit der Methoden des Reportage-Romans. Das bedeutet, daß ich mir meine Helden nicht ausdenke, sondern sie im Leben finde, und mein Talent besteht entweder darin, einen Helden zu finden, der gleichzeitig einen Typen darstellt, oder irgendeiner Erscheinung in der Masse nachzuspüren. 134

Zwar relativiert er seinen Ansatz von der "Biographie des Dinges", wenn er sagt: *"Es schien mir eine Zeitlang, als ob ein Ding (...) mehr über eine Epoche erzählen könne als ein psychologischer Roman"*¹³⁵ - auf der anderen Seite fordert er die deutschen Leser auf, das Projekt "Die Tasche" auch in ihrem Land umzusetzen und einige Taschen deutscher Jugendlicher zu analysieren.

Im zweiten Aufsatz, "Das Wort ist zur Tat geworden", spiegelt sich die schon bekannte Wertschätzung der Zeitung wider. Tret'jakov schildert die Errungenschaften der letzten Jahre im Pressewesen und hebt insbesondere die Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung sowie die literarischen Stoßarbeiter hervor.¹³⁶

Auch die literarischen Pläne, die er im Juli 1933 Brecht gegenüber offenlegt, sind weitgehend faktographisch geprägt.¹³⁷ Gemeinsam mit Ottwald will Tret'jakov ein Doppel-Porträt mit dem Titel "Direktor" erstellen, das auf einer Gegenüberstellung eines sowjetischen mit einem kapitalistischen Betriebsleiter beruhen soll. Die Vorarbeiten zum eigenen Teil sind weitgehend abgeschlossen, als Objekt dient der ehemalige Vorsitzende der Kommune "Vyzov", Martovickij, der jetzt eine Geflügelsowchose auf der Krim leitet. - Daneben plant er die Fortführung der Beobachtungen im Nord-Kaukasus (aus denen später "1001 Arbeitstag" wird), sowie die Übersetzung einiger Dramen von Bert Brecht. Das ebenfalls erwähnte eigene Drama wird nie fertiggestellt.

Die Konferenzen des Jahres 1934

Das Jahr 1934 bringt zwei Konferenzen, die Tret'jakov Gelegenheit geben, seine korrigierten Konzeptionen einem größern Publikum vorzustellen.

Auf der "Allsowjetischen Konferenz über den künstlerischen očerok" vom 5. bis 8. 6. 1934 ist Sergej Tret'jakov einer der Hauptredner; er ist es auch, der zur Eröffnung der Tagung in der Pravda einen einleitenden Aufsatz unter dem Titel "Der očerok legt Rechenschaft ab" (Očerok otčityvaet, 5.6.34) veröffentlicht, in dem er die zentralen Punkte seiner Rede vorwegnimmt. Der nur geringfügig gekürzte Text seines Auftritts erscheint später in der Zeitschrift "Naši dostiženija".¹³⁸

Die Rede, die an Šklovskijs "Denkmal zur Erinnerung an einen wissenschaftlichen Irrtum" erinnert, dokumentiert die Revision der Tret'jakovschen očerok-Theorie in entscheidenden Punkten. Extremen Positionen wird abgeschworen, früher tabuisierte Wörter sind jetzt positiv besetzt - der Autor bemüht sich um Vermittlung zwischen den früheren Fronten. Die Polemik um den očerok ist weitgehend verstummt, sodaß man jetzt unbeschwerter und undogmatischer die Probleme des Genres diskutieren kann. Inwieweit taktische Gründe die Formulierung der Rede bestimmen, ist schwer zu entscheiden, ein Auftritt im Stil des Lef wäre zum damaligen Zeitpunkt unmöglich gewesen. Insgesamt handelt es sich jedoch um ein Bekenntnis zum očerok und zu einer weiter gefaßten Faktographie, wie sie sich auch in seiner literarischen Tätigkeit widerspiegelt.

Auffällig ist gleich zu Beginn der Rede die Aufhebung der alten Opposition "Belletristik vs. Faktographie":

Sie (unsere Skizze) entsteht und steht am Schnittpunkt der Belletristik und der Zeitung, die in der Epoche des Kampfes für den Sozialismus nicht nur Agitator, sondern auch Propagandist und Organisator ist. Von der Belletristik hat die Skizze ihre Gestaltungskunst, die Bildhaftigkeit und den Sujetaufbau, von der Zeitung die Operativität, Aktualität und Konkretheit. (Naš očerok - što očen' svoeobraznoe javlenie. On voznikaet i stoit na prekraščenii chudožestvennoj literatury i gazety, kotoraja v epoche bor'by za socializm javljaetsja ne tol'ko agitatorom, no i propagandistom, organizatorom. Ot chudožestvennoj literatury u očerka - ego izobrazi-

tel'noe iskusstvo, obraznost', sjužetnoe postrenie, ot gazety - operativnost', zlobodnevnost', konkretnost'.) 139

Im gleichen Zusammenhang wird aber auch "die Konkretheit" (konkretnost') als "Hauptmerkmal der Skizzenliteratur" hervorgehoben.

Nachdem er die Geschichte des očerks seit der Revolution dargestellt hat und über Kriegs-, Auslands- und Problemskizze der NEP-Zeit zu Industrie- und Kolchosočerk gekommen ist, wendet sich Tret'jakov gegen die früheren Versuche, die Skizze zum dominierenden Genre zu erklären und sie der Belletristik in ihrer Gesamtheit gegenüberzustellen; rückblickend bezeichnet er diese Ansätze als unbegründet und unrichtig. Unerwähnt bleibt jedoch, daß er selbst damals der entschiedenste Vertreter dieser These war.

In bezug auf die Thematik verzeichnet Tret'jakov eine erneute Verschiebung in der očerk-Literatur. "Entsprechend dem gestiegenen Interesse am Menschen als Träger und Lenker der Prozesse" wird jetzt das "literarische Porträt" zum führenden Genre der Skizzenliteratur.¹⁴⁰ Als Beispiel erwähnt er den Sammelband "Die Leute des Stalingrader Traktorenwerks" (Ljudi stalingradskogo traktornogo zavoda).

Dieser Perspektivenwechsel mit der Konzentration auf "den Menschen" hat vor allem äußere Ursachen.¹⁴¹ Schon vor Beginn des Schriftstellerkongresses verstärkt sich das Interesse an der Menschendarstellung in der Literatur, gleichzeitig wird die Forderung nach dem "positiven Helden" laut. Die entscheidende Rolle spielt GOR'KIJ; schon vor der Revolution entwickelt er die Auffassung vom "neuen Menschen" in der Literatur, der den Gegensatz zum "überflüssigen Menschen" (lišnij čelovek) des Realismus darstellt und in Analogie zum Helden in der Volksepiik zu sehen ist. Dieses Bild überträgt Gor'kij ab 1928 auf die sowjetischen Verhältnisse.

Parallel zu dieser Entwicklung vollzieht sich ein anderer Prozeß, der mit der Person STALINS verbunden ist. In der ersten Hälfte der 30er Jahre spricht sich Stalin wiederholt für eine stärkere Konzentration auf den Menschen aus, dessen Bedeutung - im Gegensatz zur Technik - deutlich hervorgehoben

wird. In mehreren Reden fordert Stalin, das "Schwergewicht auf die Menschen" zu legen und die Menschen schätzen zu lernen. Auf diese Weise schafft er die Grundlage für den "neuen Humanismus", der sich nicht nur in der Literatur, sondern auch in der sowjetischen Psychologie niederschlägt, die ein neues, individuelleres Menschenbild entwickelt.

Während sich Tret'jakov in diesem Punkt von früheren Theorien abwendet (speziell von der "Biographie des Dinges"), hält er an anderen Positionen fest. Das Eindringen in das Beobachtungsobjekt sowie das Anwerben und Ausbilden von neuen oërkisten, die über einen "zweiten Beruf" verfügen (Šklovskij), finden sich als Forderung auch jetzt wieder:

Der Skizzenschreiber mußte unbedingt tiefer in das Material eindringen, mußte es zum Bestandteil seiner Biographie machen, um verantwortlich dafür sein zu können. Daraus resultiert die sorgfältige Beobachtung und sogar unmittelbare Teilnahme an diesen oder jenen Prozessen, andererseits die Einbeziehung von Menschen unmittelbar aus der Produktion in das Skizzenschreiben, Menschen, die die Sache, über die sie schreiben, von Grund auf kennen. 142

Auch der Begriff der "Operativität" lebt wieder auf:

Das zweite, was die Skizze bei der Zeitung gelernt hat, ist die Operativität. Operativ sein, heißt konkret sein, zeitgemäß, wirksam. 143

Wichtig erscheint, daß diese "Operativität" jetzt an gute literarische Qualität des Textes gebunden ist. - Im weiteren unterscheidet Tret'jakov zwischen "großer" und "kleiner" Operativität, wobei es m.E. angemessener ist, die letztere mit "unmittelbare" Operativität zu umschreiben, als wie Mierau den Begriff "nackte" Operativität zu gebrauchen. Unter "großer Operativität" ist dementsprechend eine indirekte Wirkung, über den Tag hinaus zu verstehen, Veränderungen, die längere Zeit erfordern. Während das Medium für die "kleine Operativität" die Zeitungsskizze darstellt, wird man die Texte mit "großer Operativität" in oërk-Sammlungen, d.h. Büchern finden.

Scharf verurteilt Tret'jakov das "rein Dokumentarische", das sich in "Trockenheit" und "nackten Ziffern" äußert. Auch hier handelt es sich aber um kein radikales Umschwenken des

Autors, sondern nur um eine Verschiebung der Gewichte. Wie in früheren Veröffentlichungen propagiert er nämlich als Alternative die Darstellung von Tendenzen, die diesen einzelnen Fakten zugrunde liegen.

Abschließend schlägt Tret'jakov den Bogen zum Anfang, indem er den wechselseitigen Einfluß von Skizze und Belletristik betont. Erneut werden bislang tabuisierte Begriffe benutzt, so die "Verallgemeinerung" und das "Sujet":

Die Belletristik hat viel bei der Skizze gelernt, und die Skizze kann sehr viel von der Belletristik lernen. Man muß verallgemeinern können, die Fakten maximal mit Gedankengut füllen, muß die Kunst der Sujets und der Komposition lernen, die die Belletristik beherrscht. (... Nužno učit'sja umeniju obobščat', nachodit' maksimal'nuju smyslovuju nagruzku faktam, iskusstvo sjužeta i kompozicii, kotorym vladeet chudožestvennaja literatura.) 144

Diese Rede markiert nicht nur die Wende vom polemischen zum "domestizierten" Tret'jakov, der vor allem vom früheren provokativen Sprachgebrauch abrückt, sondern auch den Abschied des Autors von der Diskussion um literarische Fragen. Nicht bereit oder nicht fähig, auf die herrschende Tendenz in Richtung auf den sozialistischen Realismus einzuschwenken, entzieht er sich dem Disput, indem er Theorie und Praxis revidiert. *Festzuhalten ist, daß es sich hier nicht um das Ende der Faktographie bei Tret'jakov handelt, sondern um einen Dominantenwechsel von der "Biographie des Dinges" zur "Biographie des Menschen".* Dies zeigt auch der kurze Beitrag "S. Tret'jakov", der wenig später in Deutschland erscheint und in dem sich der Autor zur eigenen Vergangenheit und zur Operativität bekennt sowie neue faktographische Projekte vorstellt.¹⁴⁵

*

Auf dem "1. Allunionskongreß der Schriftsteller" entzieht sich Tret'jakov konsequent der literaturtheoretischen Diskussion.¹⁴⁶ Seine Rede erstaunt aber nur den Außenstehenden; man muß bedenken, daß Tret'jakov in seiner Eigenschaft als Funktionär der "Vereinigung revolutionärer Schriftsteller" auftritt. Verwunderlich stimmt nur sein Lob der früher vom

Lef scharf verurteilten Werke "Zement" und "Die Neunzehn" (Razgrom), das wohl ein Zugeständnis an die Situation im allgemeinen und das Auditorium im besonderen darstellt.

Ausführlich geht er auf sein derzeitiges Spezialgebiet, die internationale Zusammenarbeit der Schriftsteller ein, als positives Beispiel führt er seine Freundschaft mit Bertolt Brecht an. Tret'jakov schlägt in Anbetracht der sich verschärfenden Situation in Deutschland eine Verbreiterung des Volksfrontbündnisses der Autoren vor, worin sich nicht nur seine überdurchschnittliche Kenntnis der Lage im Westen, sondern auch sein fester Wille widerspiegelt, den Faschismus entschieden zu bekämpfen. Die Bezeichnung "Vereinigung revolutionärer Schriftsteller" erscheint ihm zu eng gefaßt:

Es kommt vor, daß ein Schriftsteller aufrichtig für die Sache des Proletariats eintritt und trotzdem nicht in der Vereinigung revolutionärer Schriftsteller ist; es kommt vor, daß ein Schriftsteller bei seinen Vorurteilen zweifelt, ob er wirklich diese Bezeichnung für sich in Anspruch nehmen darf - und trotzdem ist er gleichzeitig ein Antifaschist und somit ein Verbündeter im Kampf. Folglich muß unsere internationale Arbeit auf der Lösung basieren: Kampf mit dem allgemeinen Feind - Kampf gegen den Faschismus. 147

Nur nebenbei geht Tret'jakov auf die Dokumentarliteratur ein, wenn er beklagt, daß es zuwenige Bücher über das kapitalistische Ausland gebe und man nicht gelernt habe, die "Masken" des Klassenfeindes herunterzureißen. 148

Im Anschluß an den Schriftstellerkongreß unternimmt Tret'jakov mit einem Teil der deutschen Delegation eine Reise durch die Sowjetunion, die über Charkov, Rostov (Don), den Nordkaukasus, Baku, Tiflis und Batumi nach Jalta führt. Unterwegs hat er Gelegenheit, die Teilnehmer (Graf, Toller, Plivier u.a.) genauer kennenzulernen und Material für sein geplantes Skizzenbuch zu sammeln. 149

Seinen Freund Brecht unterrichtet er zwischenzeitlich schriftlich über die neuen Entwicklungen. Der Brief zeigt, daß der Autor wirklich der Überzeugung ist, daß man an einem Wendepunkt angelangt ist und die Genres in Bewegung geraten sind - er wird so zu einem Dokument dafür, daß Tret'jakov nicht aus bloßem Opportunismus sein Programm revidiert:

Momentan sind wir an einem Wendepunkt: das extensive Thema übergibt seinen Vorrang an das intensive. Die Reportage-Literatur sucht grosse Formen und Lyrik dringt sich ins Epos hinein. Der einseitige Intellektualismus (Technizismus) wird vom emotionalen Prinzip schärfst angegriffen. Emotionelle Kompliziertheit wird gefordert. Nicht nur den Querschnitt des Lebensstromes (Reportage Naturalismus, bürgerl. Realismus) sondern der Schnitt entlang der Zeit (d.h. in die Zukunft - historisch dialektisch) braucht die Literatur. 150

*

Parallel zur Arbeit am Porträtbuch (s.u.) wendet sich Tret'jakov in dieser Zeit verstärkt dem Rundfunk zu. Er sieht in dem neuen Medium große Möglichkeiten und äußert sich nicht nur theoretisch,¹⁵¹ sondern gestaltet selbst Radioprogramme, indem er z.B. über mehrere Jahre die Paraden vom Roten Platz live kommentiert. Es handelt sich hierbei aber nicht um reine Reportagen, die Schilderung des Zuges wird durch Deklamationen von Gedichten verschiedener Autoren ergänzt.

*

Beachtung verdient eine Rezension Tret'jakovs in der Pravda, die einen weiteren Beleg dafür darstellt, daß er nicht völlig mit der Faktographie gebrochen hat.¹⁵² Es handelt sich dabei um die Besprechung der russischen Ausgabe des Romanes "Denn sie wissen, was sie tun" von Ottwald, der seinerzeit zum Auslöser der Polemik gegen die Faktographie in der "Linkskurve" wurde. Damals hatte Lukacs Ottwald und Tret'jakov gleichzeitig angegriffen und damit eine Gemeinsamkeit geschaffen, die lange nachwirkte.¹⁵³

Der Rezensent bescheinigt dem Buch ein hohes Maß an "Operativität", das sich aus der Faktizität ergibt, die Tret'jakov aber einschränkend durch die speziellen Verhältnisse in Deutschland erklärt:

Das Buch war an jenen Teil der deutschen technischen Intelligenz gerichtet, der an die Unparteilichkeit der deutschen Gerichte glaubte, die Parteilichkeit verachtete, aber die Tatsache (fakt) achtete. Mit diesen Lesern muß man in der Sprache der Fakten sprechen. 154

Ein *offenes* Bekenntnis zur *bedingungslosen* Faktographie findet sich auch in der Zukunft nicht mehr bei Tret'jakov - im Gegenteil, für die Neuauflage des "Dën Ši-Chua" überarbeitet er im November 1934 das Vorwort und entfernt die betreffenden Stellen.

Tscheljuskin

Trotz der oben erwähnten Veränderungen setzt Tret'jakov seine faktographische Arbeit fort und knüpft dabei an frühere Vorstellungen an. Mitte des Jahres 1934 gelingt ihm die Realisierung eines langgehegten Planes: die Herausgabe eines Buches, das in kollektiver Produktion entsteht, wobei die einzelnen Herstellungsschritte jeweils von "Spezialisten" übernommen werden. Innerhalb kürzester Zeit entsteht der Band "Tscheljuskin. Ein Land rettet seine Söhne", anstelle eines Autors wird das Kollektiv angegeben: "Redakteur-Konstrukteur Sergej Tret'jakov. Verfasser und Monteure L.Muchanow, M. Goldberg, S.Dikowski".

Das Buch schildert die Rettung der Besatzung des Forschungsschiffes "Čeljuskin", das 1933 im Packeis untergeht - ein Ereignis, das auf weltweites Interesse stößt und sich bis zum April 1934 hinzieht. Die Aktion wird von der Regierung zu einer Angelegenheit der ganzen Nation erklärt und mit entsprechendem Propagandaaufwand betrieben. Der Stil des Buches spiegelt diese Tatsache wider, schon der Untertitel weist hierauf hin. Der Text wird so zu einem "gewaltigen Dokument kollektiven Heldentums"¹⁵⁵ und veranschaulicht, welche Rolle der positive, monolithische Held schon im Vorfeld des Schriftstellerkongresses spielt. Alle Teilnehmer werden zu "Übermenschen", denen die Isolation in Eis und Schnee keine Probleme bereitet, die sich vielmehr ständig in Marxismus-Leninismus weiterbilden und täglich mit den anderen Funkstationen "flammende bolschewistische Grüße" austauschen.

Interessanter ist die Konstruktion des Textes, die in geradezu idealtypischer Weise die Konzepte Tret'jakovs umsetzt. Zunächst wird in einer Art Vorspann die Geschichte der Erforschung der Arktis im allgemeinen und der Sowjetarktis im

besonderen referiert, um dann auf die Vorbereitungen der Čeljuskin-Expedition einzugehen. Der erste Hauptteil schildert die Reise bis zum Einschluß ins Packeis, wobei sich der "Redakteur-Konstrukteur" des Tagebuches des Teilnehmers L. Muchanov bedient; die typische Form der Notizen in chronologischer Reihenfolge bleibt erhalten. Der 2. und 3. Teil haben die Rettung der Besatzung zum Inhalt, jetzt montiert man verschiedene Textsorten zu einem Gesamttext. Im Vordergrund stehen Aussagen der verschiedenen Teilnehmer des Expedition bzw. der Rettungsaktionen. Sie werden ergänzt durch Zeitungszitate aus dem In- und Ausland, Leserbriefe sowie Tagebuchauszüge des Wissenschaftlers Ušakov. Typisch faktographische Einschübe stellen die TASS-Nachrichten dar, die der Expedition täglich telegraphisch übermittelt werden und die verdeutlichen, was sich in der Welt alles zuträgt, während auf dem Eis die Zeit stehenzubleiben scheint. Charakteristisch erscheint auch die eingefügte Biographie des Rettungsflyegers Ljapidevskij. Die Anordnung aller dieser Kurztexte, deren Länge zwischen 2 Sätzen und einer Seite differiert, erfolgt streng chronologisch, d.h. bei dem Buch handelt es sich um eine *Chronik* der Ereignisse. - Der Text endet mit einem Ausblick auf die Arktisfahrten des Jahres 1934.

Das Buch stellt aber nicht nur ein Propagandamittel für das deutschsprachige Ausland dar (es existiert nur eine dt. Fassung), sondern soll gleichzeitig in populärwissenschaftlicher Form in die Arktisforschung einführen; hierzu dienen auch die 3 Landkarten im Anhang.

In mustergültiger Form wird der Forderung Tret'jakovs nach Aktualität genügt. Die Rettungsaktion endet am 13.4.34, schon am 7.6.34 geht das Buch in Satz, und noch nach der Drucklegung vom 13.6.34 werden am 17.6.34 letzte Reaktionen auf den glücklichen Ausgang nachgetragen.

Im Gegensatz zur strengen faktographischen Theorie wird auch der Emotion der Teilnehmer Platz eingeräumt und der trockene Stil der "literatura fakta" durch den agitatorisch gefärbten Ton abgelöst, trotzdem erscheint der Text als eine der typischsten Umsetzungen der Theorie Tret'jakovs.

Menschen eines Scheiterhaufens

In der ersten Hälfte des Jahres 1935 arbeitet Tret'jakov verstärkt am Porträtbuch, das seit Jahren geplant ist, aber erst 1936 unter dem Titel "Menschen eines Scheiterhaufens" (Ljudi odnogo kostra) erscheint. Nach dem Brecht-Besuch bemüht sich der Autor, das Projekt endlich abzuschließen, indem er die Porträts von Plivier und Graf fertigstellt sowie das Einleitungskapitel abschließt.¹⁵⁶

Das Buch ist ein Beleg für die revidierte Einstellung Tret'jakovs, für die Abkehr von der "Biographie des Dinges" und die Hinwendung zum Menschen. Schon der Titel "Menschen eines Scheiterhaufens" repliziert nicht nur auf die "Menschen auf Schienen", sondern verweist zudem auf die "Menschen des Stalingrader Traktorenwerkes". Nur schrittweise löst sich der Verfasser von "den Dingen", auch bei seinem Deutschlandaufenthalt 1931, der die Materialgrundlage für das Buch liefert, drängen sich zunächst die Dinge in den Vordergrund:

Mein Drang, soviel wie möglich zu sehen, war beinahe krankhaft. Zuerst waren es nur Dinge, Landschaften (...).

Die Dinge blieben der Reihe nach im Gedächtnis haften.¹⁵⁷

Als solche Dinge erwähnt er die Pappbecher für Milch, Wälder, das Spiel der Lichtreklamen, den Kölner Dom. Erst langsam verschieben sich Perspektive und Objekt. - Über das "Zeitungsblitzporträt" und das "literarische Zeitschriftenporträt" kommt Tret'jakov zur großen Form der "Porträterzählung". Dabei sucht er nach neuen Wegen der Darstellung, die die Trennung von Biographie und Werk zu überwinden gestattet:

Gewöhnlich trennt die Kritik das Werk von dem, der es geschaffen hat. Ich aber habe das Wesentliche jedes Menschen charakterisiert, seine Biographie, in der alles, was er geschrieben, gezeichnet, erarbeitet hat, nur ein Detail ist, Ausdruck seines Charakters, seiner Art, für seine Prinzipien zu kämpfen, öffentliche Rechtfertigung seines persönlichen Seins.¹⁵⁸

Den dargestellten Persönlichkeiten gemeinsam ist die antifaschistische Einstellung, die dazu führt, daß ihre Werke von den Nationalsozialisten verbrannt werden (s. Titel). Obwohl sich nicht alle diese Künstler als Kommunisten bezeichnen, beschränken sie sich nicht auf die kritische Darstellung der Realität, sondern haben sich zum Ziel gesetzt, das Leben

zu verändern. Die Auswahl entspricht dem erweiterten Volkfrontkonzept, wie es Tret'jakov auf dem Schriftstellerkongreß vorgestellt hat.

Das Buch präsentiert aber nicht nur politische Einstellungen, sondern auch verschiedene künstlerische Arbeitsweisen. Undogmatisch stellt Tret'jakov mehrere Konzeptionen "linker Kunst" vor, ohne eindeutig Stellung für einen bestimmten Autor zu beziehen. Trotzdem erscheint plötzlich wieder die Faktographie als Kriterium, wenn er die dargestellten Künstler in 2 Kategorien einteilt:

1. Das Dokument ist die Grundlage und das Baumaterial für die einen dieser Generation. Die Montage ist eine Methode, bei der Fakten so verkettet werden, daß diese die soziale Energie und die in ihnen innewohnende Wahrheit auszustrahlen beginnen. Charakteristisch für diese Menschen ist, daß sie sich auf das Objektive stützen.
2. Und es gibt andere (Graf, Renn). Ihr Erzählen ist nicht einfach ein Aneinanderreihen von Fakten. Es sind Fakten, die zu Fleisch und Blut, zu Freude und Leid, zu Emotionen und Gedanken wurden (...). Wir finden in ihren Erzählungen wahrscheinlich keine Montagen von Dokumenten, aber die Erzählungen selbst sind menschliche Dokumente. Und die Montage dieser Dokumente mit den übrigen Stücken der Wirklichkeit ist schon kein literarisches Werk mehr, sondern das Leben selbst. 159

Die Darstellung Tret'jakovs erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, im Gegenteil hebt der Autor hervor, daß Künstler wie E.E.Kisch, Toller, Weinert und Renn fehlen. Zum Auswahlkriterium wird allein die Tatsache, ob die Schriftsteller dem Verfasser persönlich gut bekannt sind.

Das erste Kapitel ist John Heartfield gewidmet; die Position ist sicher nicht zufällig, denn er genießt Tret'jakovs besondere Sympathie. Im gleichen Jahr wie der Porträtband erscheint eine Heartfield-Monographie Tret'jakovs, die relativ kurze Textanmerkungen mit einer Vielzahl von Reproduktionen verbindet und die Gründe für die Vorliebe des Autors aufzeigt: der Fotomonteur steht auf einer Stufe mit dem Arbeiterkorrespondenten, beide verbindet die Operativität, beide benötigen nur ein Mindestmaß an handwerklichen Vorkenntnissen.¹⁶⁰ - Das Porträt gliedert sich in mehrere kurze Sequenzen, in deren Mittelpunkt die Arbeit Heartfields und Georg Grosz' steht. Persönliche Episoden werden präsentiert,

indem Piscator als zusätzliche Erzählerfigur eingeführt wird. Im letzten Teil schildert der Autor mehrere Kollagen Heartfields; die Beschreibungen sind knapp gehalten und umfassen oft nur einen Satz.

Besonders bemerkenswert erscheint die Skizze über Bert Brecht.¹⁶¹ Hier gelingt Tret'jakov nicht nur die Verbindung von Biographie und Werk in überzeugender Weise, sondern gleichzeitig die Replik auf die Situation in der Weimarer Republik. Episoden der Begegnung der beiden Schriftsteller führen vom rein Persönlichen zum Politischen; in nicht immer ganz ernster Form wird hier wie auch in anderen Porträts über den "typischen Deutschen" diskutiert. Tret'jakovs eigene Schilderung einer Aufführung von "Mann ist Mann" leitet zum Werk Brechts über. Die Dramen "Die Maßnahme", "Die Dreigroschenoper" und "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" werden vorgestellt und durch Beispiele Brechtscher Lyrik ergänzt. Wörtlich zitiert Tret'jakov die Gegenüberstellung von "aristotelischem" und "epischem Theater" aus den "Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'". Stellenweise finden sich sogar Anklänge an den Stil Brechts, so etwa bei der Verbindung von Parallelismus und Steigerung:

Ein Dutzend Fabrikschlote hört auf zu atmen.
Ein neues Hundert Prostituiertener nimmt Aufstellung ...
Ein neues Tausend Arbeiter folgt morgens nicht mehr dem
Ruf der Fabriksirene. 162

Ähnlich sind auch die anderen Texte beschaffen, durchgängig findet sich die enge Verbindung von Leben und Werk. Sequenzen, die Episoden aus persönlichen Begegnungen schildern, werden durch Exkurse zu Biographie und Arbeit ergänzt. Stets findet sich eine Vielzahl von Zitaten aus den Werken, so führt Tret'jakov in der Eisler-Skizze den Text von 14 Liedern (einige nur auszugsweise) an.

Stark anekdotischen Charakter tragen die Porträts von Friedrich Wolf und Oskar Maria Graf, wobei beide Außenseiter trotz ihrer Verschiedenartigkeit Tret'jakovs Sympathie finden. Besonders das Graf-Porträt weist eine Vielzahl von Zitaten (16) aus dem Werk auf, ja ganze Abschnitte des Lebens werden in Anlehnung an Grafs autobiographisches Buch "Wir

sind Gefangene" erzählt - die faktographische Bearbeitung eines faktographischen Objekts. Konsequenterweise schließt der Text auch mit einem längeren Zitat: einem Brief Grafs.

Ein anderes Verfahren der Komposition wählt Tret'jakov bei Becher. Das Gerüst des Texts bildet Bechers Gedicht auf Klara Zetkin, das Tret'jakov Strophe für Strophe ins Russische überträgt. Zwischen den einzelnen Teilen finden sich Exkurse zu Klara Zetkin, dem deutschen Expressionismus und der Biographie Bechers. So entstehen in Form der Geschichte einer Übersetzung parallel das russische Endprodukt dieses Vorgangs und ein Porträt Bechers.

Auch die letzte Skizze (Nexö) stellt sich als Mischung aus einer Vielzahl von Zitaten und einigen Episoden zur Person dar; sie kann aber im Vergleich kaum überzeugen, wie auch der Rezensent Knipovič in der Pravda feststellt.¹⁶³

Das Porträtbuch ist gleichermaßen als Zeugnis der revidierten Faktographieauffassung Tret'jakovs und Dokument des Antifaschismus anzusehen. Es stellt eindeutig ein Werk der Dokumentarliteratur dar, ist aber im Gegensatz zu früheren Texten des Autors nicht so sehr mit faktographischen Exkursen durchsetzt. Die einzelnen Porträts verlieren teilweise den Skizzencharakter und nähern sich inhaltlich und stilistisch dem Feuilleton.¹⁶⁴

Kreuzungsland

Nach Abschluß des Porträtbuches hat Tret'jakov gleich eine Reihe neuer Pläne, neben einem Kolchos-Stück und einem weiteren China-Buch will er ein Porträt des Piloten Micheev verfassen, der beim Absturz des Flugzeugs "Maksim Gor'kij" ums Leben gekommen ist. Es handelt sich um ein viel diskutiertes Unglück, an dem die ganze Nation Anteil nimmt. Was Tret'jakov reizt, erklärt er in einem Brief an Graf: "(...) Büchlein über dem gestorbenen Flieger - der deswegen besonders ist, das in seinem Leben und arbeit nichts besonderes jemahls passierte."¹⁶⁵ Sein angegriffener Gesundheitszustand zwingt den Autor jedoch, diese Projekte zunächst aufzuschieben und eine Kur anzutreten.

Vom 4.10. bis 12. 11. 1935 hält sich Tret'jakov anschließend in der Tschechoslowakei auf. Unter Leitung von Michail Kol'cov bereist eine Schriftstellerdelegation das Land, dessen Bedeutung in letzter Zeit durch die gemeinsame Grenze mit dem faschistischen Deutschland ständig zunimmt.

Tret'jakov verarbeitet die Erfahrungen der Reise zu einem neuen Skizzenbuch mit dem Titel "Kreuzungsland" (Strana perekrestok), das 1936 als letztes literarisches Werk des Autors erscheint. In 18 Skizzen gibt Tret'jakov ein Bild des "Grenz-" und gleichzeitig "Brückenlandes" Tschechoslowakei:

1. Begrüßung. Einstellung der Bevölkerung zur Sowjetunion, begründet auf der Kenntnis der "linken" Kunst: Majakovskij, Chlebnikov, Tatlin, Mejerchol'd.
2. Tschechische Sprache. Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Vergleich zum Russischen.
3. Prag. Baudenkmäler, Kaffeehäuser, Hradschin, Eingestreute persönliche Episoden. Parallelen zu China. Dazwischen ein Bild mit "Modellcharakter" (s.u.): die Straßen als Adern, die Hauptstraße als Aorta.
4. Tschechische Industrie
5. Der Schuhkonzern "Batja". Vergleiche mit sowjetischen Betrieben. Lange Zitate von Plakaten in der Fabrik. Tret'jakov fällt es schwer, die Unterschiede zur sowjetischen Produktion aufzuzeigen, da sich die rationalisierten,aylorisierten Arbeitsweisen und die enthusiastische Einstellung zur Arbeit sehr ähneln. Arbeit als Religionsersatz.
6. Landwirtschaft
7. Alte und neue Architektur
8. Glasherstellung
9. Volkskunst
10. Die Nachbarvölker, besonders die Deutschen
11. Eine Tropfsteinhöhle
12. Das tschechische Theater
13. Porträt Karel Čapeks. Lange Zitate aus dem Werk
14. Über Ivan Olbracht und Vladislav Vančura
15. Die tschechischen Surrealisten. Vítěslav Nezval
16. Hašek. Episoden aus dem Leben, berichtet von einem Freund. Stark anekdotischer Charakter

17. E.E.Kisch

18. Die Kinder. Ausblick unter dem Titel "Die Morgen" (Zavtrašnie).

Das Buch zerfällt in zwei Teile, den ersten, landeskundlichen, und den zweiten, kulturell ausgerichteten. Wie in "Čžungo" sind die einzelnen Kapitel austauschbar, die Kohärenz ist äußerst gering. Da diesmal durchgehende semantische Oppositionen fehlen, wird der Text nur vom persönlichen Ich-Erzähler sowie dem Grundgedanken von der Tschechoslowakei als dem "Brückenland" zusammengehalten. - Die Titel bestehen meist nur aus einem einzigen Wort oder werden - wie in den Kolchosskizzen - aus Wortpaaren gebildet: "Metall und Feuer", "Feder und Rampe".

Während der erste Teil aus heutiger Sicht relativ unergiebig erscheint, überzeugen erneut die Porträts, die ähnlich wie in "Menschen eines Scheiterhaufens" gebaut sind: Verbindung von Werk und Biographie, viele Werkzitate verbunden mit Episoden, Begegnungen. Interessant ist auch die Skizze über die Surrealisten, die trotz mancher Kritik die Sympathie Tret'jakovs genießen; auch diesmal wird der vage Begriff der "linken Kunst" zum Bindeglied.

Beachtung verdient auch eine längere Äußerung Tret'jakovs zum sozialistischen Realismus, die stark von persönlichem Wunschdenken geprägt ist:

Ich war gezwungen, sie davon zu überzeugen, daß der sozialistische Realismus keinen Stil, sondern eine künstlerische Methode darstellt, die einen Wettkampf verschiedener Stile und das allerbreiteste funktionell motivierte Neuerertum voraussetzt, aber daß es zwei unbedingte Voraussetzungen des sozialistischen Realismus gibt: 1. die Anerkennung der objektiv existierenden Wirklichkeit, die sich nach den Gesetzen der materialistischen Dialektik entwickelt und 2. die sozialistische Zielgerichtetheit jeder Zeile des Werks und jeder Faser des Künstlers. 166

Charakteristisch erscheint die Ablehnung eines diktierten Stils und das futuristische Bekenntnis zum "Neuerertum" (novatorstvo); die beiden verbleibenden "unbedingten Voraussetzungen" kann Tret'jakov aus Überzeugung voll unterschreiben.

Das Buch fügt sich problemlos in das faktographische Œuvre des Autors; der Stil ist populärwissenschaftlich, im Gegensatz zu früheren Werken jedoch stärker an der Standardsprache orientiert. Parallelen zu "Čžungo" sind offensichtlich, dabei darf aber nicht übersehen werden, daß die Tschechoslowakei-Skizzen teilweise oberflächlicher wirken. Unterschiede finden sich vor allem in bezug auf den Perspektivenwechsel von der "Biographie des Dinges" zur "Biographie des Menschen", der sich in den Porträts äußert sowie im Fehlen typisch faktographischer Exkurse (Statistiken etc.).

Letzte Aufsätze

Immer neue gesundheitliche Probleme, vor allem eine rätselhafte Nervenkrankheit, behindern zunehmend die Tätigkeit Tret'jakovs. Trotzdem gelingt es ihm Mitte des Jahres 1936, das Tschechoslowakei-Buch fertigzustellen; daneben erscheinen einige Aufsätze, die den letzten Stand seiner literaturtheoretischen Ansichten wiedergeben.

Ein längerer Beitrag erscheint in der "Slavischen Rundschau" unter dem Titel "Der Schriftsteller im Aufbauwerke".¹⁶⁷ Ausführlich setzt sich der Autor mit dem "sozialen Auftrag" auseinander, der voraussetzt, daß sich der Schriftsteller als "verantwortlicher Teilnehmer der Aufbauarbeit fühlt" und die Kunst nicht nur als "passive Widerspiegelung", sondern als "Bauen am Leben" begreift.¹⁶⁸ Dieser "soziale Auftrag" ist keineswegs als direkter Befehl der Behörden zu verstehen, sondern ergibt sich aus den "Bedürfnissen der Zeit". Dem einzelnen Schriftsteller wird keine Direktive aufgezwungen, vielmehr ist jeder "seine eigene Plankommission".

Nachdem er seinen eigenen Weg als Faktograph referiert hat, wendet sich Tret'jakov der "dauernden Beobachtung", der "Operativität" und der "Faktographie" zu, wobei erneut der Perspektivenwechsel deutlich wird:

Der für den ersten Fünfjahrplan kennzeichnende Hang zum Dokument äußert sich zunächst in der sogenannten Produktions-skizze. Diese Skizze war der Ausdruck einer Zeit, die ganz im Zeichen der Technik stand, daher haftete ihr ein Grundmangel an: sie stellte den Menschen in eine Reihe

mit der Technik, mit der Natur, mit Dingen, mit dem Organisationsplan. Bald wurde den Schriftstellern klar, daß hier ein Mißgriff vorläge, daß nicht Mensch und Technik, sondern der Mensch, der sich der Technik bemächtigt, Gegenstand der Darstellung sein müsse. 169

An diesem Zitat wird der enge Zusammenhang zwischen Tret'jakovs Positionswechsel und Stalins "neuem Humanismus" deutlich: der Autor lehnt sich fast wörtlich an die Zentralthese der Rede vom 4. Mai 1935 an, in der Stalin die Losung "Die Kader entscheiden alles" an die Stelle des früheren "Die Technik entscheidet alles" setzt.

Ähnlich wie in seinem Beitrag zum Kongreß über den künstlerischen oërk geht Tret'jakov ausführlich auf die Wechselbeziehungen zwischen Belletristik und oërk ein und räumt ein, daß die Skizze in der gegenwärtigen Phase einen Teil ihrer Bedeutung an den psychologischen Roman verloren habe.

Erstaunlich muten die Ausführungen zur Thematik an: "Liebe, Freundschaft, Familie, Alltagsleben, das sind die großen Themen."¹⁷⁰ Der Schwerpunkt liegt also wieder auf der "Freizeit der Helden".

Ein weiterer neuer Punkt, der durch den aufkommenden Sowjetpatriotismus und die damit verbundene Forderung nach "Volks-tümlichkeit" (narodnost') motiviert sein dürfte, ist die Betonung des nationalen Charakters der Literatur und die Polemik gegen den "kosmopolitischen Stil":

Nach unseren Begriffen hat eine Kultur der Form nach national und dem Inhalt nach sozialistisch zu sein. Die nationale Form ist unentbehrliche Ausgangsform jedes sozialistischen Realismus, der die Massen führt, ohne sich ihnen entgegenzustellen und ohne sich von ihnen loszureißen. 171

Gerade bei seinem ständigen Eintreten für die internationale Zusammenarbeit und der Sympathie für die "linke Kunst" in der ganzen Welt scheint diese Äußerung einen Widerspruch darzustellen, der sich nur als politisches Zugeständnis erklären läßt.

Relativ knapp fallen die Aussagen zum sozialistischen Realismus aus, wenn Tret'jakov ihn nicht als Stil, sondern als "Einstellung" bestimmt. Die Wirklichkeit wird verallgemeinert, indem man die dialektischen Veränderungsprozesse

aufzeigt. Diese "neue Kunst" muß allerdings erst noch geschaffen werden, wobei man "zugleich das kulturelle Erbe der vorhergehenden Epochen verwertet."¹⁷²

Wenngleich Tret'jakov die Notwendigkeit "neuer Kunstformen" betont, ist sein ursprüngliches Konzept in diesem Aufsatz nicht einmal andeutungsweise wiederzufinden. In allen entscheidenden Punkten weicht er von früheren Positionen ab: das "Lernen bei den Klassikern", der psychologische Roman, die kleinbürgerlich anmutenden Ziele im familiären Bereich. Wahrscheinlich sind diese Äußerungen größtenteils als politische Zugeständnisse anzusehen. Wie andere Künstler hat auch Tret'jakov offensichtlich Schwierigkeiten, den "Makel" der futuristischen Vergangenheit zu tilgen.

Hierfür spricht auch ein weiterer Aufsatz, der unter dem Titel "Der sowjetische očerik" (Sovetskij očerik) erscheint.¹⁷³ Zunächst unterstreicht der Autor seine Zugehörigkeit zu den Skizzenschreibern, wenn er von "uns očerikisten" spricht. Nachdem er anschließend das wechselseitige Lernen von Belletristik und očerikismus erwähnt hat, stellt er eindeutig fest: "Der očerik ist dokumentarisch." (Očerik - dokumentalen)¹⁷⁴ Bei der Darstellung der Geschichte des očeriks kritisiert er zwar dessen Überbewertung in der Zeit des 1. Fünfjahrplans, erwähnt aber interessanterweise gerade die "Techniker" Galin und Agapov als positive Beispiele. Der Wechsel zum Porträtočerik wird explizit begrüßt und am Beispiel der Sammelbände "Menschen des Stalingrader Traktorenwerkes", "Der Weißmeer-Kanal" sowie der Čeljuskin-Bücher demonstriert.

Als die zwei zentralen Voraussetzungen der guten Skizze führt Tret'jakov die "lange Beobachtung" (dlitel'noe nabljudenie) und die "Teilnahme am Aufbau" (učastie v strojke) an - beides Elemente der Theorie der "operativen Skizze". Gleich im Anschluß wendet sich der Autor dann auch der "Operativität" zu und formuliert knapp: "Operativ sein - das heißt konkret, aktuell und aktiv sein."¹⁷⁵ Wie in früheren Beiträgen unterscheidet er zwischen "kleiner Operativität", die nur aktuelle Fakten darstellt und "großer Operativität", die allgemeine Züge aufzeigt. Ohnehin gehe es nicht darum, bloße Fakten ab-

zubilden, denn das Interesse des očerlisten liege "zwischen den Fakten" (meždu faktami).¹⁷⁶

Der Unterschied zu früheren Publikationen scheint zwar auch hier groß, aber diesmal nicht unüberbrückbar, wenn Tret'jakov z.B. von der "Achtung vor den Fakten"¹⁷⁷ spricht oder fordert, daß der "očerlist Zeitungsarbeiter sein soll - operativ, konkret und schnell denken und handeln soll."¹⁷⁸

*

Als eindeutige Positionswechsel Tret'jakovs in der Zeit nach 1932 lassen sich somit festhalten:

- von der "Biographie des Dinges" zum Porträtocerk
- von der Opposition "Belletristik vs. očerismus" zur funktionalen Ergänzung beider Partner bei gleichzeitiger wechselseitiger Annäherung
- von der "strengen" zur "aufgeklärten" Faktographie.

*

Der letzte öffentliche Auftritt Tret'jakovs findet am 5. 1. 1937 im Polytechnischen Museum auf einem Abend zu Ehren Feuchtwangers statt. Kurz darauf erkrankt der Autor erneut und muß sich einem längeren Sanatoriumsaufenthalt unterziehen. Trotzdem hält er an den Plänen für ein neues Bio-Interview (China) sowie ein Kolchosstück fest.

*

Im Juli 1937 wird Tret'jakov Opfer einer Verhaftungswelle; zwei Jahre später teilt er das Schicksal vieler seiner früheren Kollegen und Freunde: am 9. August 1939 erschießt man den überzeugten Anhänger des Systems in einem der stalinschen Lager. -

Auf Betreiben seiner Frau wird Sergej Tret'jakov am 29. 2. 1956 offiziell rehabilitiert.

4. Die Praxis der "operativen Skizze": Tret'jakovs Kolchos-reportagen

Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht die Textanalyse der Kolchos-oerks Sergej Tret'jakovs; von den 63 untersuchten Reportagen liegen 46 auch in deutscher Sprache vor. Da diese Kolchosreportagen bislang überhaupt nicht analysiert wurden, und sich übliche literaturwissenschaftliche Ansätze - entwickelt meist an literarisch komplizierter organisierten Texten - nur bedingt übertragen lassen, erschien es sinnvoll, Anregungen verschiedenen germanistischen Arbeiten zur Reportageliteratur zu entnehmen. In Hinblick auf das gestellte Thema erwiesen sich die Monographien von Erhard Schütz¹ und Günter Queißner² am interessantesten.

Aus der Eigenart der Texte ergibt sich bei Anwendung eines üblichen strukturalistischen Ansatzes ein anderes Bild als bei "literarischeren" Texten. Die ästhetisierenden Verfahren sind stark reduziert, die Textrezeption wirft kaum hermeneutische Probleme auf - trotzdem rechtfertigen die Ergebnisse m.F. den gewählten Ansatz.

Die Analyse verschiedener Ebenen des Textes entspricht dem inzwischen etablierten Verfahren, wobei natürlich textsortenbedingt die Ergiebigkeit der Ebenen stark differiert.

Ziel der Analyse soll vor allem die Beantwortung folgender Fragen sein:

- Wie sind die oerks strukturiert? Weisen die Strukturen soviel Gemeinsamkeit auf, daß man von der "typischen" oerk-Struktur bei S.Tret'jakov sprechen kann oder lassen sich zumindest verschiedene Typen herausarbeiten?
- Wie ist das Verhältnis von tradierten und neuen literarischen Verfahren, insbesondere von "Faktographie" und "künstlerischer Gestaltung"?
- Entsprechen die Texte den Theorien Tret'jakovs (und der Faktographen), ergänzen sie die Lücken in der Theorie, und entspricht die Entwicklung der literarischen Arbeit derjenigen seiner Theorie?

Die in Gegensatz zur üblichen Praxis stehende Reihenfolge (semantische vor syntaktischer Ebene) ergab sich aus der Konzeption, anhand der paradigmatischen očerki-Analysen des Kapitels 4.5.2 die bisher getroffenen Feststellungen zu den anderen Ebenen nochmals zu belegen.

Da pragmatische Relationen in anderen Kapiteln analysiert werden, beschränkt sich die Darstellung hier (4.1) auf eine direkte Gegenüberstellung von zentralen Elementen des historischen und literarischen Diskurses.

Berücksichtigt werden muß dabei, daß hier nur eine mögliche Umsetzung der Konzepte der "literatura fakta" behandelt wird. Die Alternative Šklovskijs analysiert (ansatzweise) Hansen-Löve (1979).

Zur Textgrundlage

Die očerks, die der Analyse zugrunde liegen, sind von Sergej Tret'jakov in mehreren Sammlungen zusammengefaßt worden, die im folgenden in chronologischer Reihenfolge aufgeführt sind:

1. Sergej Tret'jakov: Vyzov. Kolchoznye očerki
Moskva: Federacija 1930
328 Seiten Auflage: ?
2. Sergej Tret'jakov: Mesjac v derevne (Ijun'/Ijul' 1930g.)
Operativnye očerki
Moskva: Federacija 1931
255 Seiten Auflage 10 000
3. Sergej Tretjakov: Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft (Autorisierte Übersetzung von Rudolf Selke)
Berlin: Malik (Dez.) 1931
400 Seiten Auflage 6 000
4. Sergej Tret'jakov: Vyzov. Kolchoznye očerki. Izdanie vtoroe dopolnennoe
Moskva: Federacija 1932
364 Seiten Auflage 10 000

5. Sergej Tret'jakov: Tysjača i odin trudoden'. Kolchoznye očerki

Moskva: Sovetskaja literatura 1934

(Sdana v proizvodstvo 22.12.33)

144 Seiten Auflage 25 000

6. Sergej Tretjakow: Tausendundein Arbeitstag

Moskau/Leningrad: Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR 1935

(Vorwort datiert vom 5.1.34)

137 Seiten Auflage 6 000

Einige Skizzen wurden auch an anderer Stelle veröffentlicht - die russischsprachigen überwiegend in der Pravda, deutsche Übersetzungen finden sich u.a. bei Mierau (1972). Ein Raubdruck der "Feld-Herren" (Amsterdam 1972) erschien offensichtlich in großer Auflage.

4.1 Text und sozio-ökonomischer Kontext: Die Kollektivierung

Da es sich bei diesem Kapitel nicht um eine umfassende Darstellung der Geschichte der Kollektivierung handeln soll, sondern nur der Versuch unternommen wird, die für die Entstehung und Rezeption der Kolchosreportagen wichtigsten Fakten und Tendenzen darzustellen, erscheint es gerechtfertigt, sich auf wenige Quellen zu beschränken. Am Ende eines jeden Unterkapitels werden der allgemeinen Darstellung die Entwicklung der geschilderten Kolchose "Kommunistischer Leuchtturm" (Kommunističeskij majak) bzw. der Reportagearbeit Tret'jakovs gegenübergestellt (historische Zeit - dargestellte Zeit).³

Kriegskommunismus und NEP

Eines der größten Probleme der Bolschewiki nach der Revolution bestand darin, daß eine proletarische Revolution in einem Lande gesiegt hatte, dessen Bevölkerung zu 75 % in der Landwirtschaft tätig war. Die revolutionären Ziele dieser Gruppe lagen natürlich auf einer ganz anderen Ebene; wenn

die Industriearbeiter für die Abschaffung des Privateigentums an Produktionsmitteln eintraten, um diese gemeinschaftlich zu verwalten, strebte die Mehrheit der Bauern eine Aufteilung des Großgrundbesitzes unter die Einzelbauern an, um die eigene Privatwirtschaft auszubauen. - Hinzu kam das riesige Gefälle zwischen Stadt und Land; bei einer Analphabetenquote von 60 % der Gesamtbevölkerung gab es weite Landstriche ohne jegliche Bildungseinrichtungen,⁴ entsprechend niedrig war das politische Bewußtsein.

Die folgenden Jahre waren gekennzeichnet durch den Bürgerkrieg und eine Wirtschaftspolitik, die allgemein als "Kriegskommunismus" bezeichnet wird (1918-1921). An die Stelle des freien Getreidehandels trat schon ab Mai 1918 die "Ernährungsdiktatur" mit der Ablieferungspflicht. Diese Maßnahme war aufgrund des Rückgangs der Industrieproduktion notwendig geworden, da den Bauern kein Äquivalent für ihre Waren geboten werden konnte. Das gestörte wirtschaftliche Verhältnis zwischen Stadt und Land sollte auch für die folgende Zeit charakteristisch bleiben und immer wieder zu kriegsähnlichen Zuständen führen, wenn die Getreidebeschaffungskommandos die bäuerlichen Vorräte beschlagnahmen wollten. Die immer weiter fortschreitende Reglementierung (Anbaupflicht u.a.) führte besonders in den Jahren 1920/21 zu großen Bauernaufständen, die dokumentierten, daß nicht nur der Warenaustausch zwischen Stadt und Land zusammengebrochen war, sondern daß die Revolution auf dem Rücken und gegen die Interessen der Landwirtschaft durchgeführt wurde.

Erste Kollektivierungen gab es in der Landwirtschaft bereits 1918, überwiegend in der Form von "Kommunen" (nur noch Reste von Privateigentum). Während des Kriegskommunismus stieg die Zahl der Kollektive von 1 600 auf 17 000 an, der Anteil der Kommunen sank auf 20 %, und zur dominierenden Form entwickelte sich die "Bodenbearbeitungsgenossenschaft" (toz), bei der nur der Boden und die Arbeit vergesellschaftet waren.⁵ In der NEP-Periode (1921-27) versuchte man, zwischen Industrie und Landwirtschaft mit Hilfe staatlich regulierter Ware-Geld-Beziehungen einen Äquivalentenaustausch zu organisieren. Pa-

parallel hierzu wurde die Vergenossenschaftung der Bauernwirtschaften gefördert.

Wenngleich es teilweise gelang, den Markt wiederherzustellen, und bis 1926 der Ernteertrag das Vorkriegsniveau erreichte, mußte die Produktivität als ungenügend angesehen werden, insbesondere da durch Agrarüberschüsse der Aufbau der Schwerindustrie mitfinanziert werden sollte.

Ein weiteres Problem entstand durch die zunehmende soziale Differenzierung der Landbevölkerung. Ein großer Teil der Bauern verfügte über kleine Landstücke, die aus Mangel an Zugtieren nicht bewirtschaftet wurden. Als Folge nahm ab 1925 die Bodenpacht durch die Kulaken große Formen an. Sie beuteten die Arbeitskräfte des entstehenden Landproletariats (ohne eigenen Landbesitz) und der Dorfarmut (Nebenerwerbsbetriebe) aus. Die größte Schicht bildeten jedoch die Mittelbauern, deren Boden und Inventar zu Unterhalt ausreichten, die aber keine Lohnarbeiter beschäftigten.

- | | |
|-------------|---|
| 30. 8. 1920 | Gründung der Kommune "Nezlobinskaja" (Teil der späteren Kommune "Kommunističeskij majak") |
| Mai 1922 | Vereinigung der Kommunen "Nezlobinskaja" und "Pervomajskaja" zur Kommune "Kommunističeskij majak" |
| 1922 | "Banditenjahr" im Nordkaukasus |
| 1923 | Die Kommune bekommt ihren ersten Traktor |
| 1926 | Ende der Überfälle auf die Kommune |
| 1927 | Die Kommune erhält den 4. Traktor |

Der Beginn der beschleunigten Kollektivierung: Ende 1927 bis Sommer 1929

Auf dem XV. Parteitag wurde im Dezember 1927 der Beschluß über die Vernichtung des Kulakentums und die Förderung der Kollektivwirtschaften gefaßt, der die eigentliche Kollektivierung einleitete. Hierin sah man die beste Möglichkeit, der Verelendung des Landproletariats entgegenzuwirken und auch auf dem Land sozialistische Produktionsformen einzuführen. Durch staatliche Unterstützung konnten vor allem die ärmeren Bauern

verstärkt für Kollektivwirtschaften gewonnen werden, und Anfang 1928 machte sich ein deutlicher Ausschwing in der Kollektivbewegung bemerkbar. Obwohl die Produktivität stieg, beschloß man im Juli 1928 die Errichtung von Riesengetreidegütern von ca. 100 000 ha nach amerikanischem Vorbild. Als Zeitraum für die Kollektivierung waren ursprünglich mehrere Jahrzehnte angesetzt, im ersten Fünfjahrplan war jedoch schon vorgesehen, daß die Landwirtschaft ihre Produktion bis 1932/33 um mehr als die Hälfte steigern, und der Anteil der Kollektivwirtschaften an der landwirtschaftlichen Produktion von 2 % auf 15 % ansteigen sollte.

Nachdem im Sommer 1928 trotz guter Ernte (jedoch aufgrund von Warenmangel) der Getreidemarkt ein weiteres Mal zusammengebrochen war, wurden erneut Zwangseintreibungen durchgeführt, die zu erheblichen Spannungen führten.

Im Winter 1928/29 verschärfte sich die Lage, auf den Terror der Beschaffungskampagnen antworteten die Kulaken mit offenem Gegenterror. Der Bürgerkrieg auf dem Lande führte zu einer Stagnation der Produktion, zur Einstellung des Getreideexports und einem dadurch bedingten Devisenmangel. Als Lösung schlugen Bucharin, Rykov u.a. eine differenzierte Kollektivierung vor, die durch breitangelegte Aufklärungsaktionen vorzubereiten sei. Durch Technisierung sollte der Anreiz für die Bauern (besonders die Mittelbauern) erhöht werden.

April 1928	Aufruf in der Zeitschrift "Na literaturnom postu" (s. Kap. 1)
Juli 1928	1. Aufenthalt Tret'jakovs in der Kommune: 1. Teil des "vyzov"
Sommer 1928	"Kulturfeldzug" zur Beseitigung des Analphabetentums auf dem Lande

2. Phase: Sommer 1929 bis März 1930

Als bis zum Sommer 1929 keine wesentliche Besserung eingetreten war, "peitschte (man) die Bauern in einer Art Flucht nach vorn, die Züge einer Verzweiflungsaktion trug, in die Kollektivierung hinein, um durch einen riesigen Entwicklungs-

sprung mit einem Schlage alle wirtschaftlichen und sozialen Probleme des Landes zu lösen."⁶ Innerhalb von drei Jahren sollte die UdSSR zum getreidereichsten Land der Welt werden, wobei als Maßstab immer die USA angesehen wurden.

Dieser plötzliche Beschluß traf alle Institutionen völlig unvorbereitet. Trotzdem versuchte man, durch Druck von der regionalen Verwaltung und den Maschinen-Traktor-Stationen (MTS seit 1929) sowie durch Versprechungen die gesetzten Ziele zu erreichen. In der Erwartung, daß die Kollektive mit Traktoren ausgerüstet würden, schlachteten die Bauern ihr Zugvieh und traten massenweise in die Kolchosen ein. Von Juli bis September 1929 schlossen sich 900 000 Familien (meist Dorfarmut) zu Kolchosen zusammen, d.h. soviele wie in den vergangenen 12 Jahren zusammen.

Im November 1929 stellte die Plenartagung des ZK ganze Gebiete vor die Aufgabe der Kollektivierung. Im Winter 1929/30 waren weite Teile der SU in einem "Kollektivierungstau" gekommen, Arbeiter und Soldaten unterstützten die Aktionen, die immer gewaltigere Ausmaße annahmen und völlig der Kontrolle entglitten. Am 27. 12. 1929 verfügte Stalin die "Liquidierung des Kulakentums als Klasse". Parallel zu diesem *Vernichtungsfeldzug*, der eine gewaltige Zahl von Opfern forderte, entwickelte sich eine Gigantomanie der Kolchosgröße, kleinere Kolchosen wurden zu Großbetrieben zusammengefaßt, was zu erneuter Unzufriedenheit bei den Bauern führte, die keinerlei Einflußmöglichkeit auf die Betriebsführung sahen.

Die Zahl der neukollektivierten Höfe stieg sprunghaft:
Oktober bis Dezember 1929 - 2,4 Mill. = 30 000/Tag
Januar 1930 - 3 Mill.
Februar 1930 - 7 Mill.
Am 20.2.30. galten 50 % der Wirtschaften als kollektiviert.

1929 Zusammenschluß mehrerer Kolchosen (darunter
"Kommunističeskij majak") zum Kombinat "Vyzov"
Oktober 1929 2. Aufenthalt Tret'jakovs: 2. Teil des "Vyzov"
ab Januar 1930 3. Aufenthalt, Wahl in den Sowjet, Herausgabe
der Kolchoszeitung: 3. Teil des "Vyzov"

Rückschläge: März bis Oktober 1930

Die katastrophalen Zustände auf dem Lande und die totale Zerrüttung der landwirtschaftlichen Produktion (bedingt vor allem durch den Mangel an Zugvieh und das Fehlen von qualifizierten Führungskräften) führte ab März 1930 zu einer Verlangsamung des Kollektivierungstempos (Erlaß Stalins vom 2.3.30 "Vor Erfolgen vom Schwindel befallen"). Die damit verbundenen Säuberungsaktionen verschlechterten die Lage jedoch nur, sodaß es im Frühjahr zu Massenausritten und Massenauflösungen von Kolchosen kam; Anfang Mai 1930 war der Anteil der kollektivierten Wirtschaften auf 23,6 % gesunken.

Februar 1930 Säuberung im Kolchos "Novaja žizn"
14. März 1930 Aufstand der Bäuerinnen des Kolchos "Rote Ähre"
Juni/Juli 1930 4. Aufenthalt Tret'jakovs: "Mesjac v derevne"
Mitte 1930 "Vyzov" 1. Auflage erscheint
September 1930 Feier des 10-jährigen Bestehens der Kommune:
letztes Kapitel der 2. Auflage des "vyzov"

Abschluß der Kollektivierung

Die Kollektivierungsbestrebungen wurden im Oktober 1930 erneut aufgenommen, diesmal besonders im Nordkaukasus (also dem Gebiet des Kombinats "Vyzov"). Unterbrochen durch eine erneute Austrittsbewegung im Winter 1931/32 wurden die Aktionen fortgeführt, bis gegen Ende 1932 die Kollektivierung für abgeschlossen erklärt wurde. Der Sommer 1932 brachte jedoch nochmals Aufstände, die zum Gesetz vom 7. 8. 1932 führten, das jeden, der Getreide zum Eigenverbrauch zurückhielt, mit Erschießen bedrohte. Die Aufstandsgebiete lagen besonders in der Ukraine und im Nordkaukasus (!), wo noch Ende November 1932 Strafexpeditionen durchgeführt wurden, die wiederum in den genannten Gebieten zu einer *Hungerkatastrophe mit Millionen von Toten* führte.

Diese Politik wurde auch 1933 fortgesetzt durch verstärkten Druck von der Verwaltung und die Einrichtung von politischen Abteilungen bei den MTS.⁷ Der schon seit 1931 geführte Kampf gegen Passivität und Verantwortungslosigkeit (obezlička)

der Bauern, die sich teilweise als Zwangsarbeiter fühlten, führte im Januar 1933 zu einem neuen, stärker leistungsbezogenen Lohnsystem in 7 Stufen.

	1931 "Mesjac v derevne" erscheint
Dezember	1931 "Feld-Herren" erscheint
	1932 "Vyzov" 2. Auflage erscheint
Sommer bis September	1933 6. Aufenthalt im Kombinat: "1001 trudoden'"
	1934 "1001 trudoden'" erscheint
	1935 "1001 Arbeitstag" erscheint

4.2 Phonetische Strukturen

Die Analyse der phonetischen Ebene blieb bei den vorliegenden Texten erwartungsgemäß recht unergiebig, eine (allerdings wichtige und auffällige) Ausnahme bilden die Überschriften.

Die literarischen Verfahren, die auf der phonetischen Ebene wirksam sind, wurden relativ zufriedenstellend erforscht. ROMAN JAKOBSON demonstrierte seine Hypothese, die poetische Funktion projiziere das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination am Beispiel des (inzwischen fast legendären) "hurrible Harry", einer Wortkombination, die von der Sprecherin semantisch äquivalenten Varianten (awfull o.ä.) aus ästhetischen Gründen vorgezogen wurde.⁸

Analog hierzu sind Bildungen zu sehen wie "urožajniki - oružejniki pjatiletki" (statt z.B. "Kolchozniki - oružejniki ...") oder "babij bunt" (statt z.B. "vosstanie ženščin"); daß es sich hierbei nicht um Einzelfälle handelt, soll im folgenden belegt werden.

Allen auftretenden Verfahren liegen Lautwiederholungen zugrunde (als Lautwiederholungen im eingeschränkten Sinne sollen dabei auch a-ja, z-s o.ä. gelten), teilweise kombiniert mit rhythmisierenden Verfahren.

Besonders häufig treten auf:

- Alliteration: Kolchoz kolchozov, Babij bunt;
- Homoteleuton (gleichklingende Endung): Mužiki bez borody, O svin'jach i nomerach.

In den meisten Fällen treten jedoch kombinierte Verfahren auf, wie die folgende Analyse der - meist zweigeteilten - Überschriften zeigt:

Mužiki bez borody - gleiche Endung, gleicher Rhythmus

--i/--i

"Zemku" v zemlju⁹ - Alliteration, gleiche Endung, gleiche Betonung

Reb jatnik v kur jatnike - 2 gleiche Silben, gleiche Silbe betont, gleiche Wortbildung (morph.-lex. Verfahren)

Kolchoz kolchozov - fast vollständige Wiederholung

Baba pošla - Alliteration, gleiche Endung, gleiche Vokale, gleicher Rhythmus

O svin'jach i nomerach - gleiche Endung, gleiche Betonung

Zerno i poršen' - Vokalumstellung e-o : o-e (außerdem Metonymie)

Babij bunt - Alliteration, auffällige Vokalfolge a-i-u

Urožajniki - oružejniki (pjatiletki) - gleiche Endung, gleiche Betonung, gleicher Rhythmus, Vokalumstellung uro-oru, gleiche Wortbildung

Dochod kolchoznika - gleiche Vokalfolge ao-ao

Znamja sorevnovanija - gleiche Endung, teilidentischer Anfang: z-s

Bol'noj kolchoz - gleiche Vokalfolge ao-ao (außerdem Metapher)

Odnoborozniki - Edinoličniki - gleiche Endung, gleiche Wort-
(Überschriften zweier auf- bildung (morph.-lex.), gleicher
einanderfolgender Kapitel) Rhythmus: ---i---/--i---

Derevjannaja kavalerija - gleicher Rhythmus ---i---, Vokalum-
stellung eea-aae, gleiche Endung

Chozjajka polej - rhythmische Gliederung -i-/-i(-)

Per'ja v pole - Alliteration (außerdem Metonymie)

Estestvennoe čudo - rhythmische Gliederung: -i-i-i-i-

Die Häufung des Auftretens solcher Überschriften dokumentiert die Bedeutung, die S.Tret'jakov den Titeln beimißt. Einen Beleg hierfür stellen auch die *Titeländerungen* bei einigen očerks dar; so erschien der očerik "Zemku v zemlju" zunächst unter der (unauffälligen) Überschrift "Derevenskij gorod" und die Skizze "Per'ja v pole" mit dem Titel "Per'ja v kolchoze". Die Funktion der Verfahren scheint allerdings nicht einheitlich zu sein, teilweise ist sie eindeutig ironisierend (Babij bunt, Derevjannaja kavalerija), in anderen Fällen dürfte sie in erster Linie in der Erweckung von Aufmerksamkeit liegen, denn es darf nicht übersehen werden, daß die očerks zunächst für die Zeitung geschrieben wurden, und ihre Titel somit als "Schlagzeilen" dienten.

Exkurs: Titel und intertextuelle Replik

An dieser Stelle sei die Bemerkung eingefügt, daß in den Titeln phonetische Verfahren zwar dominieren, daneben aber besonders die intertextuelle Replik Beachtung verdient. Hierbei handelt es sich um die wörtliche oder teilweise Übernahme tradierter (und bekannter) Titel anderer Autoren. Auf diese Weise stellt man Äquivalenzbeziehungen zwischen dem eigenen und dem zitierten Text her, d.h. der Rezipient sieht den Text in Relation zu dem anderen. Die Wirkung ist auch hier meist ironischer Natur.

Diese Form der Titelwahl (die ja eine spezielle Form der "Verfremdung" darstellt) wird zu einem typisch futuristischen Verfahren, einerseits in literaturpolitischen Aufsätzen wie "Stradanija molodogo Vertera" und "Prestuplenie i nakazanie", andererseits bei Buchtiteln wie Viktor Šklovskijs "Sentimental'noe putešestvie".

Vergleichbar hiermit ist die Titelwahl Sergej Tret'jakovs für seinen Kampf hochwertiger landwirtschaftlicher Kulturen mit dem Mais: "Geroj našego vremeni".¹⁰

Eindeutig ironischen Charakter haben natürlich Titel wie "Mesjac v derevne" und "1001 trudoden"; der erste repliziert auf Turgenevs intrigenreiches Stück mit dem gleichen Titel (es behandelt weniger das "Land", als das Leben und Treiben

der Adeligen auf dem Land, ist jedoch nicht so unpolitisch, wie Tret'jakov es machen will, denn es wurde immerhin mehrfach von der Zensur verboten), der zweite bezieht sich auf die orientalische Märchensammlung "Märchen aus 1001 Nacht" (die ebenfalls überwiegend in der Freizeit der Adeligen spielt):

"1000 Arbeitstage?" fragte ich, "vielleicht 1001 Arbeitstag, Petr Andreievič?" - "Vielleicht." - "Dann ist das eure sowjetische Antwort auf das arabische Märchen '1001 Nacht'." 11

Durch diese Versuche, sich von der tradierten Literatur abzusetzen, wird allerdings (nolens-volens) auf der anderen Seite der literarische Charakter der eigenen Texte gefördert, da "die Literatur" zu einem wichtigen Bezugsrahmen wird.

4.3 Lexiko-semantische Strukturen: Metaphorik

Entgegen der üblichen Zuordnung der Metaphorik zur semantischen Ebene soll hier durch das Ansetzen einer "lexiko-semantischen Ebene" zweierlei erreicht werden:

1. Die Unterscheidung zwischen der Analyse der Metaphorik und der grundlegenden semantischen Oppositionen des Textes unterstützt die Verschiedenartigkeit des Ansatzes: die Metaphern liegen auf der Textebene vor, die Oppositionen müssen erst mit Hilfe bestimmter Verfahren vom Literaturwissenschaftler herausgearbeitet werden.
2. Probleme der Metaphorik stellen sich zunächst als Probleme der Wortwahl dar, d.h. statt eines Wortes oder mit Hilfe der "normalen" Wörter gebildeten Satzes wird ein Bild gebraucht.

Hinzu kommt, daß eine Analyse der (rein) lexikalischen Ebene hier unergiebig ist; als einziges Ergebnis kann man eine *signifikante Häufung von landwirtschaftlichen Fachwörtern* feststellen.

Der Schwerpunkt der Untersuchung der Metaphorik wird allerdings auf semantischem Gebiet liegen, in der Analyse der Relation von "Bildspender" und "Bildempfänger".¹² In den Hinter-

grund treten dabei Fragen nach der Art der Trope (Metapher, Metonymie, Allegorie usw.), da sie für den Gesamttext von sekundärer Bedeutung sind; außerdem handelt es sich bei den vorgefundenen Tropen fast durchgehend um Metaphern, wobei sie als "Tropen, die auf Similaritätsbeziehungen beruhen" definiert werden, ohne Unterscheidung zwischen "Metapher" und "Vergleich" (also mit oder ohne tertium comparationis).

Das Ergebnis läßt sich in vier Punkten zusammenfassen:

1. Der Metaphorik kommt eine große Bedeutung zu, quantitativ wie qualitativ.
2. Diese Bedeutung ergibt sich u.a. daraus, daß der durchgehenden Metaphorik (bei Beibehaltung eines bestimmten Bildspenders) stellenweise die Funktion des wichtigsten Textbildungsverfahrens zukommt.
3. Die Bildspender kommen überwiegend aus dem organischen und dem militärischen Bereich, eine entsprechende Gliederung der Analyse bietet sich an.
4. In der Metaphorik äußert sich nicht nur die Verurteilung des Kulakentums, sondern eine m.E. bedenkliche Geringschätzung des Individuums überhaupt.
5. Die Tropen haben meist die Form der Metapher, wobei oft ein tertium comparationis in Form von "kak" oder "podobno" auftritt.

*

Die Einstellung der Faktographen zur Metaphorik war teilweise futuristisch geprägt. Noch 1929 wiederholt N.Čužak den damals über 10 Jahre alten stereotypen Vorwurf (ursprünglich von Šklovskij), die traditionelle Theorie besage, Literatur sei Denken in Bildern. Im Gegensatz dazu ist er der Auffassung, die Rolle des Bildes werde überschätzt, oft diene es der Mystifizierung, während die Faktographen danach strebten, diese Verfahren maximal zu "rationalisieren".¹³

Sergej Tret'jakov hat sich mit diesem Problem sehr ausführlich beschäftigt, wie zwei Quellen belegen: zum einen der Aufsatz "Bilderstürmerei" (obrazoborčestvo) im letzten Heft

des "Novyj Lef", zum anderen der očerok "Durch die ungeputzte Brille" (Skvoz' neprotertye očki), der in verschiedenen Fassungen vorliegt und u.a. zum ersten Kapitel des Buches "Vyzov" wurde.

Im erstgenannten Artikel verteidigt Tret'jakov den Gebrauch sprachlicher Bilder, betont jedoch die Unterschiede zwischen seiner und der traditionellen Metaphorik:

In einer Diskussion wurde mir eines Tages der Vorwurf gemacht: Sie kämpfen gegen die Bilder, gebrauchen sie aber selber. Da ist z.B. in ihrem Svanetien-Buch der Vergleich Svanetiens mit einem Laubblatt. Dieser Vergleich ist folgendermaßen: "Wenn man Svanetien von oben betrachtet, ähnelt es einem Laubblatt, dessen wichtigste Ader der Fluß Ingur - dessen Nebenadern die Zuflüsse sind, zwischen denen sich - als Gebirgsketten und Pässe das grüne Fleisch des Blattes hervorwölbt (...)." Erinnern wir uns der verschiedenartigsten Vergleiche eines Landes mit einem Laubblatt in Poesie und Belletristik: "Wie ein vom Sturm fortgetragenes Blatt siecht in den Schlünden das wundervolle Land." (...) "Es liegen die Länder wie gefallene Blätter." Mir scheint, daß zwischen dem ersten und den folgenden Bildern ein wesentlicher Unterschied besteht. Das Bild vom Blatt und den Adern ist dem Wesen nach ein *Modell*, in dem die Struktur des Blattes genau der geographischen Struktur Svanetiens folgt. Dieses Modell spricht den *Intellekt* an. Es gibt ein *Schema*, um das sich unser Wissen kristallisiert. Dieses Bild läßt die Spezifik des Gegenstandes zutage treten und nicht die Spezifik der Beziehung des Autors zu ihm. Unsere Aufgabe besteht darin, den literarischen Vergleich von der intellektuell wirkenden Seite zum Leser zu bringen. *Das Bild als Schema, als Plan, als qualitative und quantitative Analyse - in Form des Vergleichs, das ist es, was wir brauchen.* 14

Auf andere Art und Weise drückt er das Gleiche im Artikel "Skvoz' neprotertye očki" aus. Der Text, dessen Titel ja schon eine Trope ist, schildert auf der Handlungsebene den Flug von Moskau nach Mineral'nye vody, diese Handlung dient aber gleichzeitig als Hintergrund für kunsttheoretische Reflexionen. Die falsche Einstellung des Schriftstellers zur Natur, das Sehen der Welt "mit den Augen des Konsumenten" dokumentiert sich in der Wahl der sprachlichen Mittel zur Beschreibung des Fluges: "Unaufhaltsam weitet sich der Horizont. Mit jeder Wendung des Propellers schwellen auch die Redewendungen an."¹⁵ Die Bilder, die ihm spontan in den Sinn kommen, verwirft Tret'jakov gleich wieder als inadäquat, sie sind

ungenau oder sogar falsch und entsprechen nur der literarischen Tradition. Der Schriftsteller weiß zuwenig, er bleibt an Äußerlichkeiten hängen, "Bauernhäuser sind viereckige Törtchen (Izby - kvadratnye vatrúski)",¹⁶ und die Menschen erscheinen als Termiten. Erst wenn er mehr Wissen erworben hat, wird er "sehend" werden und wohl auch treffendere Bilder finden.

Da es sich hierbei um das 1. Kapitel des Buches "Vyzov" handelt, werden alle folgenden Bilder des nunmehr "sehenden" Tret'jakov in Relation zu den hier angeführten und verurteilten Tropen zu sehen sein.

Militärische Metaphern

Schon rein quantitativ kommt den militärischen Metaphern in den Kolchosreportagen eine große Bedeutung zu. Unter "militärischen Metapher" sollen alle Metaphern verstanden werden, deren *Bildspender* aus dem militärischen Bereich stammen.

Die entsprechenden *Bildempfänger* lassen sich dabei in mehrere Bereiche einteilen, wobei einige Metaphern wie "Sonnenblumenarmee" (armija podsolnečnikov)¹⁷ nicht einzuordnen sind. Interessanterweise gehören sie zu denen, die Tret'jakov selbst als zur "gewohnten Bildersprache" gehörig ablehnt.¹⁸ - Diese isolierten Metaphern, die durch den Kontext nicht motiviert sind und daher überwiegend verfremdenden Charakter haben, nehmen stellenweise auch komplexere Formen an:

Gestapelte Säcke bilden eine Brustwehr, hinter der Feinde zum Angriff vorzustürmen scheinen. Vereinzelte Säcke sind gleich Stürmern in einem Geländekampf tief ins Feld vorgeedrungen und haben sich am Rande der schmalen (...) Furchen niedergeworfen.¹⁹

Ein Bild, das die ganzen Kolchosreportagen durchzieht, ist das der "agronomischen Front", an anderer Stelle auch als "Kollektivierungsfront" oder "Feldfront" (polevoj front) bezeichnet;¹⁰ analog hierzu tritt Moskau als "Kolchosetappe" (kolchoznyj tyl) in den Hintergrund.²¹ Hierdurch wird der Rahmen geschaffen für eine Vielzahl entsprechender Metaphern, von der "Kinderkrippen-Front" (jasel'nyj front)²² bis zu den "Feld-Deserteuren" (posevnye dezertiry, eigentlich "Aussaat-

Deserteure).²³ Die Traktoren werden dabei zur "Artillerie der Kolchosfront" (artillerija kolchoznogo fronta),²⁴ zur "Stepenartillerie" (stepnaja artillerija),²⁵ die arbeiten muß "wie Geschütze im Trommelfeuer" (kak orudija v uragannyj ogon').²⁶

In Analogie zum Ausdruck "Feldbrigade" bildet S.Tret'jakov: "Kommandir pšeničnych divizij, ovsjanych brigad, kukuruznych škadrov, podsolnuchovyh baterej."²⁷

Ein Beispiel für die kohärenzbildende Funktion der durchgehenden militärischen Metaphorik liefert der ožerk "Das Maschinengewehr" (Pulemet). In ironischem Ton wird hierin die "Feldschlacht" gegen die Heuschrecken als "artillerijskaja vojna" geschildert,²⁸ wobei das schon eingemottete MG wieder zum Einsatz kommt, um durch seinen Lärm die Schädlinge zu vertreiben. Der Text ist durchzogen von militärischen Metaphern (Schlachtfeld, Feind, Kriegsbericht), die so neben der Schaffung der Ironie textbildenden Charakter haben.

Das auf den ersten Blick erstaunliche gehäufte Auftreten militärischer Metaphern läßt sich relativ leicht erklären. Die Anfangsjahre des sowjetrussischen Staates waren geprägt durch den Krieg (gegen die Weißen und die Interventen), alle Bereiche des Lebens wurden davon betroffen, und die ersten Jahre gingen als die Zeit des "Kriegskommunismus" in die Geschichte ein. Das Eindringen militärischer Begriffe in Wissenschaft, Kultur und Alltag läßt sich leicht belegen, entscheidenden Anteil hieran hatte Trockij, der (als Kriegsminister) die "Militarisierung der Arbeit" und die Schaffung einer "Arbeitsarmee" propagierte. Wenngleich er sich in politisch-ökonomischer Hinsicht nicht durchsetzen konnte, wurden seine Begriffe bereitwillig aufgenommen, bestes Beispiel hierfür ist der "Kulturfeldzug" auf dem Lande. - Der Grund liegt wohl darin, daß das Selbstverständnis des Staates und der Partei in entscheidendem Maße mit der eigenen kämpferischen Vergangenheit verbunden war, die, je weiter sie sich entfernte, um so eindringlicher in Erinnerung gerückt wurde.

Bedingt durch die Militanz der RAPP erlebt die Kriegsterminologie Ende der 20er Jahre einen deutlichen Aufschwung. Als Beispiel für die weite Verbreitung militärischer Metaphorik

soll das folgende Zitat aus einem redaktionellen Artikel der Zeitschrift "Pečat' i revoljucija" dienen:

Bereits dem folgenden XVII. Parteitag muß die proletarische Literatur Bericht erstatten über ihre Kolonnen, über Kolonnen von Schriftstellern und Werken, die sich in Wort und Schrift unmittelbar an der Hauptschlacht um den Sozialismus beteiligen, die in den Schützengräben des ruhmreichen Aufbaus sitzen, die den Feind mit Trommelfeuer überziehen ... 29

Die Kollektivierung und die damit verbundene "Entkulakisierung" sollten als konsequente Fortsetzung der Revolution begriffen werden, der die gleiche Bedeutung zukam wie dem Kampf gegen Partisanen und die kapitalistischen Interventions-truppen. Belege für diesen Parallelismus lassen sich auch bei Tret'jakov finden:

Wie in Partisanengefechten (kak v partizanskich sraženi-jach) oft ein Kämpfer wartet, bis endlich ein anderer, der eine Büchse hat, fällt, um endlich selbst die Waffe in die Hand zu nehmen, so manövrierten wir in den Traktorbrigaden mit zu wenig Kerzen, indem wir die Kerzen aus den in Reparatur befindlichen Traktoren nahmen. 30

Ob diese Metaphorik den selbst gestellten Anforderungen Tret'jakovs genügt, indem sie nicht das Gefühl, sondern den Intellekt anspricht, muß natürlich stark bezweifelt werden.

Organische Metaphern

Organische Metaphern lassen sich in der Literaturgeschichte vom Beginn der Überlieferung an nachweisen, die Funktion der Naturmetaphorik hat sich allerdings grundlegend gewandelt. Tret'jakov selbst fordert, organische Bilder sollten Modellcharakter haben - die Analyse wird hingegen zeigen, daß er in der eigenen literarischen Arbeit kaum diesem Postulat folgt.

Durch die Unterscheidung der Bildspender ergeben sich zwei große und mehrere kleine Gruppen von organischen Metaphern.

Personifizierung von Maschinen

Die Personifizierung von Maschinen hat zur Zeit der Faktographie schon eine längere Tradition, größere Bedeutung gewann sie im Proletkult, und Ende der 20er Jahre ist sie zu einem etablierten Verfahren aufgestiegen - interessanterweise gleichzeitig auch in Deutschland.³¹

In den Kolchosreportagen ist diese Art von Metaphern quantitativ nur noch mit den militärischen Bildern zu vergleichen. Belege finden sich in fast allen očerks. Nur in wenigen Fällen stammt der Bildempfänger aus dem nichtagrarischem Bereich, wie das MG ("ausgehungert streckte es seinen Rüssel - 'ryl'ce' - zum Himmel")³² oder das Telefon mit seiner "Kanarienvogelstimme" (kanareečnym golosom).³³

Meist wird der Traktor zum Gegenstand der "Animalisierung", so werden seine Geräusche von Anfang an als "Brüllen" (ryčanie)³⁴ oder "Schnauben" (traktor fyrkaet)³⁵ beschrieben. Die Technik wird zur Physiognomie und "Anatomie" (anatomija traktora)³⁶:

Der Motor ist das Herz des Traktors, die Zündkerze der Nerv, der diesem Herzen den elektischen Befehl, zu pulsieren, übermittelt. (Motor - serdce traktora - sveča - nerv ...) 37

Entsprechend werden technische Defekte als Krankheiten ("bol'nye traktory")³⁸ dargestellt, die vom Arzt (=Mechaniker) im OP (=Werkstatt) "geheilt" werden:

Die Techniker legen die Hände flach auf die Zylinderscheiben und zählen den Schlag des Motors, wie der Arzt den Puls des Patienten. (... slovno doktora bienie pul'sa) 39 - Auf dem OP-Tisch liegt hilflos der geöffnete Leib eines Fordson. (... gde na operacionnom stole bespomoščno vskrytoe črevo fordzona) 40

In ähnlicher Weise wird die Dreschmaschine dargestellt, wobei der deutsche Übersetzer das Original noch übertrifft: aus der "enkaliteten kleinen Dampfmaschine" (zastyvšij paravočik) wird die "eingeschlummerte kleine Dampfmaschine".⁴¹

Während in manchen der o.a. Fällen die Modellfunktion noch akzeptiert werden kann, gibt es auf der anderen Seite eine Reihe von Bildern, die mit Hilfe des Parallelismus aus der Maschine den gleichberechtigten Partner machen:

Das Wasser werden wir und der Ford trinken. 42 - Die Traktoren hungerten nach Zündkerzen, die Traktoristen nach Brot und Kartoffeln. 43 - oder sogar: ... die Maschine lieben, lieben wie einen metallenen Genossen. (poljubit' mašinu, poljubit' kak metalličeskogo tovarišča) 44

Die Einordnung und Wertung dieser Bilder ist schwierig, mit Sicherheit kann man sich hier nicht einfach der Kritik von Erhard Schütz anschließen, der behauptet, "indem Maschinen

mit Sachen und Tieren verglichen werden, soll die Gesellschaftlichkeit der menschlichen Natur vergessen gemacht werden; sie wird heruntergewürdigt zu vegetabilischer oder animalischer Natur."⁴⁵ Der Kontext ist im vorliegenden Fall ein ganz anderer, die Gleichsetzung von Technik und Fortschritt ist hier verständlicher als in Amerika, wo die Nachteile zu diesem Zeitpunkt schon offener zutage treten. Vereinfachende Formeln wie "Kommunismus - das ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes" oder die Vorstellung, die Kollektivierung ließe sich weitgehend problemlos durchsetzen, wenn nur genügend Traktoren bereitgestellt würden, lassen sich nur aus der technischen Rückständigkeit des Landes verstehen. - Trotzdem muß konstatiert werden, daß diese Form der Darstellung dem einzelnen Menschen, dem Individuum, einen geringen Wert beimißt.

Medizinische Metaphern

Als "medizinische Metaphern" sollen diejenigen sprachlichen Bilder aufgefaßt werden, deren Bildspender aus dem medizinischen Bereich stammen und die die Opposition "gesund" vs. "krank" thematisieren.

Über die "Krankheiten" der Maschinen wurde bereits im vorigen Unterkapitel gesprochen, daneben gibt es jedoch noch ein wichtiges anderes semantisches Feld an Bildempängern: das landwirtschaftliche System und die Kolchose. Entsprechende Metaphern finden sich schon im ersten Vyzov-očerk, parallel zu den "Exemen" der Unkrautwucherungen auf den Feldern spricht Tret'jakov von den "Krankheiten der Landkreise" und den "Geschwüren der Distrikte" (bolezni uezdov, naryvy rajonov).⁴⁶ Bei ähnlichen Bildspendern ergeben sich hier sehr unterschiedliche Bilder: nicht nur, daß im ersten Fall der semantische Durchschnitt (von Unkraut und Exem) größer ist - dem ersten Bild liegt eine landwirtschaftliche, dem zweiten eine politische Wertung zugrunde.

Welcher Art die "Krankheiten" sind, wird an anderer Stelle ausgeführt:

- *Kulaken* = "Unkraut"

Und lange nachdem man die Kulaken selbst aus dem von ihm umstrickten Menschenmassiv herausgerissen hat, müssen immer wieder seine nachwachsenden Wurzeln, Fasern, Schößlinge und in Gestalt räuberischer Taten urplötzlich hervorschießender Triebe gerodet werden. 47

- *Vertreter der Landaufteilung* = "Eiterbeulen" bzw. im russ. Text "vereiterte Splitter"

Diese Anhänger der Aufteilung schwärten als Eiterbeutel am Fleisch unseres Kombinats. (Eti razdel'sčiki torčali v mjase našego kombinata nagnuvajuščej zonožoj.) 48

- *Baptismus* = "Kadaver"

Vor mir in dem finstern, stickigen Gelaß, über der Wiege des Säuglings, lag mit nach außen gestülpten Eingeweiden, sklavisch, hinterhältig und stur, der Dorfbaptismus. (... vyvernutyj trebušinoj naružu, ležal peredo mnoj derevenskij baptizm, rabij, skrutnyj i nepodvižnyj.) 49

All diese Metaphern, denen durchweg der Modellcharakter fehlt, dienen dem Ausdruck der politischen Einstellung auf indirektem Wege. Die Gleichsetzung von Kollektivierung und Gesundheit auf der einen, und anderen Lebens- und Wirtschaftsformen und Krankheit auf der anderen Seite, läßt beim Leser den Eindruck entstehen, die kollektive Bewirtschaftung sei das von der Natur gewollte (und ihr entsprechende) System der Landwirtschaft.

Sonstige organische Metaphern

Ein Großteil der sonstigen organischen Metaphern hat negativ bewertenden Charakter, wie das Bild des Hauses, dessen "Dachsparren wie Rippen eines vermoderten Leichnams" aussehen,⁵⁰ und das stellvertretend für die lebensunfähige Rückständigkeit der unkollektivierten Dörfer steht. Bei der Schilderung von Mißständen werden "Kinder" und "Hungerleider" zu "Kakerlaken" (tarakany) - "Frauen" zu "Termiten" (podobno muravjam-termitam).⁵¹ Die Bilder, die bei der Beschreibung von Frauen angewandt werden, sind durchweg negativ; die Gründe hierfür werden im nächsten Unterkapitel erörtert. Zum Bildspender wird meist das "Huhn": "Die Weiber verloren den Verstand vor Wut, wie Glucken, denen man ihre Küken angerührt hat" (... slovno kury, u kotorych tronuli cypljat).⁵² Diese "Animali-

sierung von Menschen", die sich analog zu der "Animalisierung von Maschinen" vollzieht, läßt Chauffeure "wie Wespen" umherschwirren und stellt Äquivalenzrelationen her zwischen "Kindern" und "Küken" oder "Kindern", "Ferkeln" und "Katzen".⁵³

Der ironisierende Charakter (der hier schon auftaucht) wird an anderer Stelle deutlicher, dabei geht es immer darum, antikollektivistische Erscheinungen zu schildern. Die - nicht ernst gemeinten - Aufnahmege-suche rauschen "wie ein herbstlicher Blätterfall" (osennimi list'jami)⁵⁴ auf die Kommune nieder, und die zum einzigen noch bestehenden Hort der Individualität gewordene Kommode der einzelnen Kommunarden ist mit Photographien und Ansichtskarten "förmlich gefiedert". "Sie ähnelt einem Truthahn" (podobno indjuku, rastopryrivšemu kryl'ja).⁵⁵

Relativ selten finden sich Belege für Metaphern, bei denen die Natur zum Bildempfänger wird,⁵⁶ wie bei dem Bild von den "gelben Achselhöhlen der Blätter" (zelenye podmyški list'ev).⁵⁷

Die zahlreichen Beispiele für Personifizierung des "Wassers" erklären sich aus der Tatsache, daß für den Terek-Kreis als extrem wasserarmes Steppengebiet Flüsse und Quellen existentielle Bedeutung haben.⁵⁸

Metaphern mit "Modellcharakter" sind auch in diesem Bereich organischer Bilder selten; aus der gerlngen Auswahl sei das folgende zitiert:

Die Genossenschaften spielen dabei die Rolle von Kapillaren. (Koooperacija igraet rol' kapilljarov.) Sie pumpen das Korn aus den Tiefen der lokalen Märkte und liefern es den staatlichen Elevatoren zu.⁵⁹

Sonstige Metaphern

Metaphern, die sich nicht unter die bisherigen Rubriken einordnen lassen, stellen ungefähr ein Viertel aller Bilder. Sie besitzen zwar andere Bildspender und teilweise auch andere Bildempfänger - semantisch, syntaktisch und funktionell ergeben sich aber keine wesentlichen Unterschiede.

Tradierte Metaphern spielen eine sehr untergeordnete Rolle, die wenigen Fälle lassen sich eher als Ausnahmen ansehen ("Marktplatz" als "Arena" u.ä.). Größere Bedeutung kommt hin-

gegen den *kohärenzbildenden Tropen* "Schüssel, "Ofen" und "Massiv" zu, die den Gesamttext durchziehen. Die einzelne Eßschüssel, die 1925 die Gemeinschaftsschüssel ablöste, wird zum Symbol des Fortschritts und ständig als solches zitiert.⁶⁰ Umgekehrt wird der einzelne "Ofen" als Inbegriff des einzelnen Haushalts angesehen, dem die Zentralküche gegenübersteht; auch hier lassen sich die Belege kaum zählen. Das "Massiv" der Kolchosfelder (im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Metonymien eine echte Metapher) soll den Gegensatz zu den kleinen unkollektivierten Landstücken verdeutlichen.

Ironisierende Bilder behandeln hauptsächlich die Bereiche *Literatur, Religion und Frauen*. Die Schriftsteller, deren Verbindung zum Dorf sich meist auf "jenes französische Brot, das der Schriftsteller sich morgens kauft" beschränkt,⁶² stehen neben Zeitungskorrespondenten, die, "Meteoren gleich" (*gazetnye meteory*),⁶³ durch die Kolchosen schwirren und im Fluge "Tatsachen und Tatsächelchen" (*fakty i faktiki*)⁶³ aufnehmen und beliebig verdrehen.

Die Religion wird - in Abwandlung des klassischen marxistischen Bildes (Opium) - zum Alkohol:

Sie saßen da (in der Kirche) wie stille, bedächtige Alkoholiker (*kak tichie, medlennye alkogoliki v pivnoj*) und schlürften, wie aus einem Krug (*slovno iz kružki*), traurig Lieder und Choräle. ⁶⁴

Die Frauen als Träger konservativer Standpunkte werden oft zum Gegenstand der Karikierung; interessant ist dabei ein Beispiel, das zwei Bilder zum Paradoxon verbindet:

Hundert Weiber *kochten wie ein Kessel* (*kotlom zakipelo*). - Sie (die Kolchosvorsitzenden) sprangen in das Gewimmel der Weiber wie in ein schreckliches *Łisłoch* (*v bab'ju gušču*). ⁶⁵

Stellenweise weicht die beißende Ironie jedoch offener sprachlicher Komik:

"Ist denn das ein Orchester?" sagten die Deutschen. "Ja früher mal, da war es ein Orchester, aber heute sind die wichtigsten Musikinstrumente 'als Klasse liquidiert' (*likvidirovany kak klass*), der Kontrabaß zum Beispiel 'entkulakisiert' (*raskulačen*)."⁶⁶

Erstaunlicherweise sind Beispiele von Metaphern mit industriell-technischen Bildspendern relativ selten, außerdem sind sie meist einfach strukturiert: "Dreschmaschine" und "Inkubator"

werden als "Fabriken" vorgestellt, die "Brunnenbohrmaschine" als "Dampfer auf Rädern".⁶⁷ Komplexer und mit Modellcharakter ist die Beschreibung der "Mähmaschine":

Man hat eine Haarschneidemaschine (parikmacherskaja mašina) um das 50fache vergrößert, vor ihren zur Deichsel gewordenen Handgriff (...) einen Traktor gespannt und schneidet statt des Haars Weizen, - das ist die Mähmaschine (žatka). 68

Parallel zur Personifizierung von Maschinen werden stellenweise Menschen "verdinglicht", der Vorsitzende der Politabteilung wird zur "Rangierlokomotive" (manevrovoj parovoz)⁶⁹ und die Ärzte "reparieren" (remontirovat'),⁷⁰ statt zu heilen. - Die Bedenken über eine wechselseitige Gleichsetzung von Mensch und Maschine, die oben ausgeführt wurden, treffen natürlich auch hier zu.

Typisch futuristische Verfremdungen in der Metaphorik lassen sich kaum finden, wie im Falle des "Maiskolbens", der in der Schweineschnauze zur "Zigarre" wird (podobno zelenoj sigare).⁷¹ Ganz offensichtlich futuristische Anklänge kann man im Bild der "roten Fahnen" feststellen: "Drei rote Keile sind über den Köpfen der Menge in den Himmel getrieben." (Tri krasnye klina vbity v nebo nad tolpoj.)⁷² - Unwillkürlich wird hier die Erinnerung an bestimmte futuristisch-suprematistische Bilder, wie z.B. "Klinom krasnym bej belych" (El Lisickij, 1920), geweckt.

4.4 Semantische Strukturen: Oppositionen

Ausgangspunkt dieses Kapitels ist die Überzeugung, daß sich die semantische Ebene eines Textes als System von binären semantischen Oppositionen beschreiben läßt; rekurrent auftretende, dominante Oppositionen bilden dabei Isotopien, d.h. semantische Systeme, die den Gesamttext strukturieren.⁷³

Während diese semantische Struktur in vielen ästhetisch organisierten Texten sehr komplexen Charakter hat, handelt es sich im vorliegenden Fall um ein sehr einfaches Beispiel. Absolut dominant gesetzt ist die Opposition "alt vs. neu", der alle anderen untergeordnet werden. Die Gleichsetzung der Paare

"alt vs. neu", "nicht-kommunistisch vs. kommunistisch" und "nicht zur Kolchose gehörig vs. zur Kolchose gehörig" führt zu ihrer Austauschbarkeit und stellt gleichzeitig die grundlegende politische Wertung des Autors dar.

Im Text werden diese Oppositionen auf unterschiedliche Art realisiert, die wichtigsten Möglichkeiten sollen im folgenden angeführt werden.

negative Bewertung

positive Bewertung

alt

neu

=-kommunistisch

=+kommunistisch

=-zur Kolchose gehörig

=+zur Kolchose gehörig

Bauer

Kolchosnik

Frau

Mann

Religion

Kommunismus

Pferd

Traktor

Felder"streifen"

Felder"massiv"

Planlosigkeit

Plan, Kontrolle

Faulheit

Wettbewerb

Ofen

Gemeinschaftsküche

Rußland (Rossija)

Amerika

Bauer vs. Kolchosnik (Spezialist) Diese Opposition, die sich unmittelbar aus den dominierenden ergibt, taucht in verschiedener Form auf. Dem "mužik", der alles selber macht, aber keine Arbeit wirklich gut beherrscht, wird der durch Arbeitsteilung entstandene Spezialist (Traktorfahrer, Agronom, Züchter) gegenübergestellt. Der "turgenevsche" Bauer weicht den "Bauern ohne Bart" (mužiki bez borody):

Bauer, - das ist doch: Bart und Bastschuhe, und hier haben wir Laufhöschen und rasierte Gesichter! Bauer, - das ist doch: "Selbst baue ich, selbst mähe ich, selbst sähe ich, selbst spanne ich an, selbst bessere ich aus, selbst verkaufe ich, selbst spare ich", und hier haben wir einen "Fordson"-Spezialisten, der einen "International"-Spezialisten vermöbelt. Bauern ohne Bart. Bauern und zugleich moderne Fachleute. 74

Frau vs. Mann Die Darstellungen der "Frau" bei Tretjakov stellen eine eigene Problematik dar, in den meisten Fällen

wirken sie negativ, und die positiven Ausnahmen zeigen kaum "menschliche" Züge.⁷⁵ Auch in den Kolchosreportagen werden die traditionell als "weiblich" geltenden Eigenschaften Eigenschaften umbewertet: die "Mütterlichkeit" und "Kinderliebe" erscheinen als rückständiges Besitzdenken, die "Häuslichkeit" als antikollektivistisches Festhalten an der Trennung von Öffentlichem und Privatem und die "Religiosität" als schwer ausrottbare Krankheit. Beispiele lassen sich in jedem Kapitel finden; die Kinderkrippe wird von den Männern gegen die Frauen durchgesetzt, Krawalle sind stets von Frauen initiiert (Babij bunt) und brechen sofort zusammen, wenn es gelingt, die weibliche Eitelkeit zu wecken: einer der Aufstände wird dadurch beendet, daß Tret'jakov seinen Fotoapparat auf die Frauen richtet, die sofort ihre politischen Ziele vergessen und sich "fein machen". Daneben werden mehrere Fälle angeführt, in denen der zum Eintritt in die Kolchose bereite Mann von seiner Frau zurückgehalten wird. - Positive Beispiele sind hingegen seltener, auf der lexikalischen Ebene werden sie durch den Wechsel von "baba" (Weib) zu "ženščina" (Frau) angekündigt. Die Reflexion der Problematik im Text zeigt jedoch, daß Tret'jakov keine Pauschalurteile abgeben wollte, sondern sich sehr wohl bewußt war, daß die Kollektivierung für die Frau eine unvorstellbar größere Umstellung bedeutete als für den Mann.⁷⁶

Religion vs. Kommunismus Diese Opposition - oft mit der vorigen verbunden - wird meist in ironischer oder metaphorischer Weise realisiert. Die "Ersetzung" der Religion durch den Kommunismus wird an mehreren Stellen durch die Verdrängung der Ikone durch Leninbilder veranschaulicht: "Es fiel ins Auge, daß das Bild 'Lenin beim Subotnik' so hing, daß es den Rand des Bildchens 'Christus im Kahn' überdeckte."⁷⁷

Pferd vs. Traktor Auf die Bedeutung des Traktors wurde im Kapitel zur Metaphorik bereits eingegangen, daneben enthält der Text mehrere direkte Gegenüberstellungen der Leistung von Traktor und Pferd, der Traktor "wetteifert"⁷⁸ mit dem

Pferd und "verdrängt" es angeblich vollständig, was offensichtlich nicht annähernd der Realität entspricht.

Felder"streifen" vs. Felder"massiv" Diese Opposition, die die Überlegenheit der Kollektivwirtschaften verdeutlichen soll, gehört zu den am häufigsten vertretenen. Dem "Maismassiv" und den "Weizenbergen" stehen die "Streifen" der Einzelbauern gegenüber, die eine "flickendecke"⁷⁹ bilden. Zum besseren Verständnis ist es erforderlich, an die damalige Phase des "Gigantismus" in der Kollektivierung zu erinnern.

Planlosigkeit vs. Plan, Kontrolle Dem bekannten Zitat Lenins folgend bilden Kontrolle und Plan ein wichtiges Thema der Reportagen. Fragen der Leistungsmessung und -kontrolle stehen im Mittelpunkt mehrerer ocker's, ⁸⁰ Tret'jakov selbst entwickelt ein Lochkartensystem. Fehler in der Planung werden allerdings nicht verheimlicht, und die Kritik des Autors an bürokratischen Fehlleistungen ist durchgehend. Die o.g. Opposition gewinnt im Laufe der (dargestellten) Zeit immer mehr an Bedeutung und erreicht ihren Höhepunkt in "1001 Arbeitstag", worauf schon der Titel hinweist ("trudoden" als Einheit der persönlichen Arbeitsleistung).

Faulheit vs. Wettbewerb Die Faulheit (bzw. Verantwortungslosigkeit) stellt in der Phase der Kollektivierung eines der größten Probleme dar. Da der Einzelne die Erträge seiner Arbeit nicht unmittelbar sieht (oder sogar erhält), ist es schwer, die neuen Kolchosniki zur Arbeit zu motivieren. Einzelne Wettbewerbe und die Stoßarbeiterbewegung sollen hier eine Änderung bewirken, außerdem wird der (bisher als kapitalistisch abgelehnte) Akkordlohn eingeführt. Der Wettbewerb spielt in den Kolchosreportagen eine große Rolle, die Kolchosarbeit wird sogar mit dem Wettbewerb gleichgesetzt, hier wird nicht wie früher gearbeitet, sondern "auf Kolchosart, um die Wette".⁸¹

Ofen vs. Gemeinschaftsküche Was sich auf der Textebene als Gegensatz von bäuerlichem Einzelofen und Kolchos-Gemeinschafts-

küche darstellt, ist semantisch eher als Opposition "privat vs. öffentlich" anzusehen. In der Kolchose gibt es nichts Privates mehr, sogar die Kleidung wird aufgeteilt; geschlafen wird in Sälen, die Hütten werden umfunktioniert. Die Kinder werden zentral beaufsichtigt und die Kolchosniki zentral gepflegt. - Die Gründe für diese Entwicklung - die später gestoppt und teilweise rückgängig gemacht wurde - sind nicht nur ideologischer Natur; nur auf diese Weise konnte es gelingen, die riesige Arbeitskraftreserve der Landfrauen zu aktivieren.

Rossija vs. Amerika Diese Wertung (Amerika pos.) bezieht sich natürlich nicht auf alle Bereiche, sondern in erster Linie auf die Produktion. Für das alte Rußland, in dem nachlässig und unrationell gearbeitet wurde, wird das "saubere, akurate Amerika" (*čistaja, akkuratnaja Amerika*)⁸² zum leuchtenden Vorbild. Man studiert amerikanische Produktionssysteme und entwickelt die "NOT" als sowjetische Variante des amerikanischen Taylorismus. Die USA werden zum Ziel, das es zu erreichen und überholen gilt und das erstaunlicherweise nicht nur auf ökonomischem Gebiet:

Auf wirtschaftlichem Gebiet ist die Kommune schon Amerika, - ja, weiter als Amerika. Aber auf dem Gebiet der arbeitsreien Zeit, da herrscht noch das Reich bäuerlicher Beschränktheit. 83

Die Frage, ob sich der Sozialismus mit Hilfe kapitalistischer Produktionsformen erreichen läßt, wird nicht thematisiert.

Die dargestellte Rationalisierung (Taylorisierung) der Produktion, des Alltags und des Familienlebens ist auch der Grund dafür, daß vieles in den Kolchosreportagen für den heutigen Leser schwer nachvollziehbar und noch schwerer zu akzeptieren ist.

4.5 Syntaktische Strukturen I: Textsyntax und Typologie der očerks

4.5.1 Die syntaktische Struktur des očerks

Bei der Analyse der Textstruktur des Einzeločerks soll untersucht werden, wie Tret'jakov die "Montage" in seinen literarischen Texten handhabt, und welche kohärenzbildenden Verfahren an die Stelle des "künstlichen Sujets" treten.

Bei einer ersten Grobeinteilung der očerks bietet sich dabei folgende Gruppierung an, die im nächsten Kapitel genauer spezifiziert wird:

- Parallelismus-očerks
- Handlungs-očerks
- kunsttheoretischer očerks.

Parallelismus-očerks Zur "Herausschälung der dialektischen Kette desjenigen Prozesses, in dem die Tatsache das wesentliche, richtungsgebende Glied darstellt"⁸⁴ erscheint Tret'jakov die Form des "Parallelismus" offensichtlich am geeignetsten. Die Gegenüberstellung "alt vs. neu" bzw. "früher vs. heute", die schon auf der semantischen Ebene nachgewiesen wurde, läßt sich in den meisten očerks auch auf der Textebene feststellen. Oft wird die kontrastierende Gegenüberstellung (bzw. "Montage") von Vergangenheit und Gegenwart zum dominierenden Textbildungsverfahren, das die Handlung in den Hintergrund treten läßt bzw. ganz ersetzt. Die sich hieraus ergebende Zweiteilung des očerks (1. Teil "früher" - 2. Teil "heute") wird in manchen Fällen durch Anfügung von Zukunftsperspektiven erweitert.

Daneben gibt es eine Anzahl von očerks, die zwar ebenfalls einen kontrastierenden Parallelismus als grundlegende Textstruktur aufweisen, der aber von o.g. abweicht. Hierunter fallen neben den verschiedenen dreigeteilten očerks u.a. die Texte "derevjannaja kavallerija" (Banditen - Kulturtrupp, ironisch), "Zerno i poršen'" (Landwirtschaft und Industrie) und "Raport pisatelja kochoznika" (verschiedene, fortschrei-

tende Phasen der Kollektivierung, von der Kolchose zum Kombinat - verschiedene Phasen der schriftstellerischen Tätigkeit, von der Information zur Operativität). In allen diesen Fällen läßt sich keine durchgehende Handlung feststellen, wenngleich stellenweise kleinere Episoden eingebaut wurden.

Handlungs-očerok Im Gegensatz hierzu besitzen die meisten očerks einen chronologischen Rahmen, der Čužaks "natürlichem .Sujet" entspricht. Dabei kann es sich einerseits um Reisen Tret'jakovs durch die Kolchosen, andererseits um die Darstellung typischer Tagesabläufe handeln, wie im očerok "Kolchoznyj den'" (Ein Tag im Kolchos), der einen Tag im Kolchos vom frühen Morgen bis in die Nacht schildert, gegliedert jeweils durch das Ertönen der Glocke.⁸⁵

Die Handlung zerfällt meist in mehrere Episoden, deren Umfang zwischen wenigen Sätzen und mehreren Seiten differiert, und die (überwiegend) als vom Autor erlebt beschrieben werden. Das häufige Auftreten wörtlicher Rede und die Wiedergabe von Dialogen lockern das graphische Bild auf und vermitteln einen lebendigen Eindruck.

Große Bedeutung kommt der Handlung in Form des Protokolls zu, wenn die subjektive Perspektive aufgegeben wird, und ein Abschnitt der dargestellten Zeit als Protokoll erscheint. Dieses typisch faktographische Verfahren, das schon von Čužak propagiert wurde,⁸⁶ ist als eines der Charakteristika dieser očerks anzusehen, denn der Gesamttext enthält nicht weniger als 16 Protokolle von Kolchosversammlungen, Exekutivkomitee- und Direktoriumssitzungen, Dorfkorrespondentenkonferenzen und Aufnahmeprüfungen für Traktoristen; hinzu kommen mehrere längere Reden, die ebenso wie die meisten Sitzungen wörtlich mitstenographiert wurden. Da im russischen Text den einzelnen Redebeiträgen teilweise die Namen der Redner vorangestellt sind, entsteht schon rein vom graphischen Bild der Eindruck, es handle sich um ein Drama. *Der Gesamtumfang der Protokolle muß mit ca. 10 % des Gesamttextes angesetzt werden.*

Während in diesen Fällen die Sitzungsberichte als Teil der Handlung anzusehen sind, gibt es auf der anderen Seite

eine Vielzahl von Dokumenten, die die Handlung erläutern, verdeutlichen oder nur den faktischen Eindruck verstärken sollen,⁸⁷ und die so zur Digression werden.⁸⁸ Hierbei handelt es sich um Statistiken (Ernteerträge, Planerfüllung), Lieder und Gedichte von Dorfkorrespondenten, Steuertabellen, Briefe, einen Arztbericht, Listen von aus dem Kolchos Ausgetretenen, den von der "Feld-Herrin" aufgelisteten Tagesplan, durchnummeriert von 1 bis 23 und vieles andere.

Weitere Digressionen haben zwar nicht die Form von Zitaten, trotzdem aber faktographischen Charakter. Die očerks enthalten ein außergewöhnlich hohes Maß an Sachinformation über die Kollektivierung und die Landwirtschaft, teils als Handlung, oft aber auch als referierender Einschub. So wird der Leser informiert über: geographische, geologische, meteorologische und agrarische Lage des Kombinats, Ziegelbrennen, Dreschen, Schafzucht, Schädlinge, Hühnerzucht und Hühnerassen, Lohnsystem, Arten von Kollektiven, Frauenproblematik, Traktoristenausbildung, Kolchoszeitung, Wandzeitungen, Radiosystem, Hygieneprobleme (nur in der russ. Ausgabe!), Kulturarbeit, Aussaat, Weizensorten, Mähdrescher, Getreidesorten, Arbeit mit Kultivatoren usw., wobei der Anteil der Sachinformation im Laufe des Gesamttextes leicht rückläufig ist.

Die auch als Digression anzusehenden Rückblenden werden hier nicht getrennt behandelt, sondern im Zusammenhang mit dem Parallelismus "alt vs. neu" gesehen.

Eine andere Art der Digression stellen die eingestreuten kulturtheoretischen Reflexionen Sergej Tret'jakovs dar. Sie behandeln meist Fragen der schriftstellerischen Arbeit, der Zeitung und Kolchoszeitung (auch der Wandzeitung, jedoch meist nur um russ. Text), der Foto- und Filmtheorie. An ihnen läßt sich sehr gut der Wandel vom "beobachtenden" zum "operierenden" Schriftsteller ablesen, daneben polemisiert Tret'jakov meist in ironischer Form gegen die übrigen, das Dorf "überfallenden" Schriftsteller. Bei einzelnen Texten fehlt jegliche Handlung, sodaß man diese *kunsttheoretischen očerks* eher als Aufsätze bezeichnen muß, besonders wenn nicht einmal einzelne Episoden eingeschoben werden, und der Bezug zum Gesamttext fehlt. Solche Texte werden im folgenden nicht weiter analysiert.

Eine Einleitung im eigentlichen Sinne fehlt bei den meisten oĉerks, oft gehört der erste Satz bereits zur Haupt-handlung. In anderen Fällen stößt man hingegen auf Einlei-tungsformen, die kontrastierenden oder verfremdenden Charak-ter haben. Den kontrastierenden Einleitungen liegt wiederum häufig der o.g. Parallelismus zugrunde: am besten läßt sich die Kollektivierung am Bild des Weges zur Stadt am Markttag bemerken, früher fuhr jeder Bauer mit seinem eigenen Wagen zum Markt (der Tret'jakov an den "Soroĉinskaja jarmarka" er-innert) - heute werden die Pferde ständig auf dem Feld ge-braucht, und es wurde deshalb eine öffentliche Fahrverbindung geschaffen.⁸⁹

Die verfremdenden Formen erwecken Aufmerksamkeit und Inter-esse durch Verzögerung und komplexe Bilder, die teilweise nur erraten lassen, worum es im oĉerk gehen wird. Die folgen-den drei Beispiele sind typisch für Verzögerung und Steige-rung (1.), leicht zu dechiffrierende (2.) und durch starke Verfremdung schwerer zu entschlüsselnde Bilder (3.):

1. Als Mitglied des Sowjets kennt mich in der neuen Kol-chose des Kombinats "Herausforderung" nur der Funktio-närskörper. Als Schriftsteller kennt mich fast niemand. Als Redakteur der Kolchoszeitung viele. Alle Kollekti-visten aber kennen mich als den "Onkel, der photogra-phiert"! 90
2. Am Horizont ist der weiße Rücken des Kaukasus. Dorther kommen nicht nur die Wolken, dorthier ziehen auch die Ge-rüchte und Geschichten über die Bergbanden und Aufstän-de. 91
3. Eine Decke gab es in der Druckerei nicht. Genauer: sie war blau und sehr hoch. Unter den Füßen wuchs Gras. Es gab nur eine Wand, die von der Sonne beschienen wurde. 92

Mehr Aufmerksamkeit als den Einleitungen hat Tret'jakov offenbar den oĉerk-Schlüssen gewidmet, die verschiedene For-men annehmen. Wie z.B. im ersten Kapitel des "Vyzov" herr-schen Abschlußsentenzen mit resümierendem Charakter vor, sel-ten jedoch wird der Abschluß so deutlich wie im Schlußkapitel der Feld-Herren unterstrichen: "Die Dreihundertkerzen-Birne erlosch. Die Kommune trat in das elfte Jahr ihres Bestehens."⁹³ Häufiger findet man Ausblicke auf die Zukunft und spezielle Anregungen (zur Gründung einer Pioniergruppe, zur Wetterbeob-achtung, zum Patronat einer Stadtdruckerei über die Kolchos-

druckerei usw.) oder Appelle: "Mögen die Kollektivist^{en} eindringlich und offen mit den Arbeitern reden! Korn und Kolben müssen sich begegnen."⁹⁴

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die "Montage" Tret'jakovs als Textbildungsprinzip verschiedene Formen annehmen kann:

- Montage als dominierendes Verfahren durch kontrastierende Gegenüberstellung von "früher" und "heute" (zweigeteilte očerks ohne eigentliche - oder nur rudimentär vorhandene - Handlung);
- Montage als partielle Ersetzung der erzählten Handlung durch Protokolle;
- Montage als Einfügen von Zitaten, Statistiken und anderen Dokumenten;
- Montage als Einfügen von informierenden Abschnitten, die die für das Verständnis der Handlung notwendigen Sachinformationen geben.

4.5.2 Typen des očerks

Die Aufstellung einer Typologie der očerks Tret'jakovs erfordert ein hohes Maß an Abstraktion, da es sich bei den einzelnen Texten oft um Mischformen handelt; trotzdem lassen sich die meisten anhand ihres Schwerpunktes in das Raster einordnen; unbeachtet bleiben hierbei die kunsttheoretischen Texte, die eher als Aufsätze zu betrachten sind.

Es bietet sich m.E. eine Einteilung in 5 Typen an:

1. Chronologischer očerks
2. Reiseočerks
3. Kontrastierender očerks
4. Dreigeteilter očerks
5. Metaphorischer očerks

Durch die linear ablaufende Handlung, das "natürliche Sujet", bilden die ersten beiden Typen eine Einheit, der die stärker "montierten", d.h. durch "künstliche" Sujets gebildeten Typen 3 und 4 gegenüberstehen; eine Sonderstel-

lung nimmt der metaphorische očerok ein. Während chronologischer und kontrastierender očerok - als zentrale Typen - ausführlicher vorgestellt und demonstriert werden, sollen die anderen nur skizziert werden.

Reiseočerok

Echte Reiseočeroks sind im Rahmen der Kolchosskizzen sehr selten, ein Musterbeispiel ist jedoch der erste očerok der Sammlung "Vyzov" (und auch der dt. Ausgabe "Feld-Herren") *"Durch die tolle Brille"*. Tret'jakov setzt sich hier bewußt von der Tradition der Reiseočeroks ab, indem er speziell die "automatisierte" Metaphorik kritisiert, die aus der unwissenden Konsumentenhaltung des Betrachters resultiert (s.o.). In diesem Sinne handelt es sich eher um einen "Anti-Reiseočerok", bzw. um den Versuch, die "alte" Reiseskizze durch neue Formen abzulösen. Tret'jakov hatte selbst viel Erfahrung im Verfassen von Reiseočeroks und plante außerdem, einen neuen "Reiseführer" durch das kommunistische Moskau zu verfassen. Was die "neuen" Verfahren betrifft, so handelt es sich in erster Linie um Neuerungen in der Metaphorik und um die Perspektive des "Produzenten" - alternative Textbildungsverfahren sind nicht festzustellen.

Dreigeteilter očerok

Noch auffälliger als in den meisten kontrastierenden očeroks treten Montageverfahren in den dreigeteilten Skizzen zu Tage. Erstaunlicherweise findet sich in vielen očeroks eine schon äußerlich sichtbare Dreiteilung, sowohl in chronologischen (s.u. "1001 trudoden'") als auch in kontrastierenden (s.u. "Tri zvona"). Bei einigen dieser Texte wird diese Unterteilung zum obersten Gliederungsprinzip, wobei unklar bleibt, wieso der Autor gerade die *Drei*-Teilung bevorzugt. Die betreffenden očeroks weisen meist keine durchgehende Handlung auf, sondern werden durch das in Titel und/oder Einleitung auftauchende Problem sowie die charakteristische Form der Gliederung zusammengehalten. Als Beispiele seien erwähnt die očeroks

- Was braucht ein Brigadier? (Čto nužno brigadiru?)

- Was uns fehlt (Čego nam nechvataet).

Die Antwort auf die erste Frage lautet: 1. eine Uhr, 2. ein Meterzirkel, 3. Lochkarten. Analog strukturiert ist der zweite očerok, dessen Untertitel lauten: 1. ein Telefon, 2. ein Mähdrescher, 3. Zündkerzen.

Metaphorischer očerok

Die große Bedeutung der Metaphorik, auch in Hinblick auf die Kohärenzbildung wurde schon erwähnt. Bei einzelnen očeroks wird die Kohärenz nun in erster Linie durch die durchgehende Metaphorik erzielt; bevorzugt lassen sich militärische Tropen nachweisen. Diese Textbildungsverfahren ermöglichen es dem Autor, Problemkreise, die nicht durch Handlungen darzustellen sind, in weitgehend beliebiger Reihenfolge zu präsentieren, solange der metaphorische Bereich nicht verlassen wird. Typische Beispiele sind die očeroks "Das Maschinengewehr" (Pulemet) und "Die kranke Kolchose" (Bol'noj kolchoz) - beim ersten dient die militärische Metaphorik zur Darstellung der Problematik der Schädlingsbekämpfung, beim zweiten wird mit Hilfe medizinischer Bilder ein vom Zerfall bedrohter Kolchos geschildert. Natürlich werden diese Verfahren meist mit anderen kombiniert, sodaß diese Skizzen sorgfältig zu analysieren sind. Die Wertung des Autors ergibt sich hierbei durch die Wahl des Bildspenders (s.o.).

Chronologischer očerok: "1001 Arbeitstag"

Als Hauptmerkmal dieses Typs soll der chronologische Rahmen des Textes gelten, d.h. die erzählte Zeit läuft linear ab, Digressionen müssen untergeordneten Charakter haben. Beispiele hierfür lassen sich in allen očerok-Sammlungen finden, ausgewählt wurde hier der relativ spät entstandene (1933) Text "1001 trudoden'" (1001 Arbeitstag), der der gleichnamigen Skizzensammlung den Titel gab.

Rein äußerlich fällt dieser očerok etwas aus dem Rahmen, mit 26 Textseiten liegt er auffällig über dem Durchschnitt

(12 Seiten), dafür enthält er eine deutliche Gliederung durch Zwischentitel, die Unterkapitel tragen die Überschriften

- Ivanovka
- Boroda (Der Bart)
- Brigadir Peter Egel'.

1. Teil: Ivanovka

In diesem Teil wird zunächst die Entstehung der deutschen Kolonie geschildert (Einleitung). Die eigentliche Handlung beginnt mit der Schilderung des Konflikts zwischen dem Knecht Peter Egel' und seinem Herrn, der metonymisch "Bart" (boroda) genannt wird. Auf der Textebene wird die grundlegende Opposition realisiert durch "bednjak, batrak" vs. "boroda" (Armer, Knecht vs. Bart), d.h. durch Worte, die phonetische Teilidentität aufweisen; hinzu kommt, daß der "Bart" in Rußland ohnehin ein Symbol für das "Alte" darstellt (Bartträger = Altgläubiger; "Barterlaß" Peters des Großen u.a.). Die Rollen werden vertauscht, als nach der Revolution Ivanovka zur Kommune "Vpered" und Peter Egel' zum Vorsitzenden wird. Der erste Teil endet mit der Flucht des "boroda" (und damit dem Sieg des "Neuen") und der gleichzeitigen Ankunft Sergej Tret'jakovs.

2. Teil: Boroda

Das Thema des zweiten Teils⁹⁵ bilden die Kulaken. Tret'jakov schildert ausführlich seinen Besuch im Hause des geflohenen "boroda", wobei die o.g. "gesund - krank" - Opposition wieder auftritt:

Abgestandener Schweißgeruch, in verstaubten Medizinfläschchen eingetrockneter Extrakt von Krankengestöhn und Gewimmer, all das ergab zusammen einen höchst widerwärtigen Anblick menschlichen Kehrrichts. 96

Die folgenden vier Seiten bestehen überwiegend aus Zitaten der Aufzeichnungen des "Bartes". Sie beginnen 1866 mit Tagebuchaufzeichnungen und werden fortgesetzt mit Abschriften aus dem Kontobuch, wobei die Faktizität und Genauigkeit noch dadurch unterstrichen wird, daß im russischen Text russische mit deutschsprachigen Eintragungen abwechseln - die deutschen

obendrein teils mit kyrillischen, teils mit lateinischen Buchstaben geschrieben, wodurch es Tret'jakov gelingt, den Charakter flüchtig hingeworfener Notizen genau wiederzugeben.⁹⁷ Der ständige Wechsel von Rechnungen, Bibelzitaten und Rezepten stellt wiederum Äquivalenzrelationen her zwischen Kapitalismus, Religion und Krankheit.

Im Anschluß wird der Auszug der anderen Kulaken geschildert und der "feste Glauben an das glückliche Los der Kulaken" bei den übrigen Bauern, die glaubten, man wolle die Kulaken in den fruchtbaren Regionen des Schwarzen Meeres ansiedeln.⁹⁸

Als Kontrast hierzu beschreibt Tret'jakov, wie die restlichen Deutschen den Neuanfang schaffen und so den Aufschwung des Kollektivs "Vpered" begründen. Erst im letzten Abschnitt wird die Verbindung zum "Helden" des 1. Teils Egel' wiederhergestellt, dessen Kolchose "Rosa Luxemburg" im Gegensatz hierzu zerfiel.

3. Teil: Peter Egel'

Der letzte Teil besteht aus zwei größeren Episoden, wobei ein größerer Zeitraum übersprungen wird. Zunächst besucht Egel' Tret'jakov in Moskau und erzählt ihm einerseits von der Entwicklung der Kolchose ("Rosa Luxemburg" ging in "Vpered" auf, dessen Vorsitzender Egel' wurde), andererseits von einer großen Versammlung von Landwirtschaftsexperten in Moskau (u.a. den einzelnen Reden und dem Auftritt Stalins).

Tret'jakov erwidert diesen Besuch bei seinem nächsten Aufenthalt im "Vyzov" und schildert dem Leser die Fortschritte der Kolchose. Als Dokument dienen die Sprüche in Egel's Haus, die den "alten" Wahlsprüchen eines anderen Deutschen (Ganzer) gegenübergestellt werden:

Nicht jene Inschriften, die man bei Ganzer gesehen hatte: "Gott segne Dich" oder "Morgenstund hat Gold im Mund", sondern neue: "Unsere wichtigste Aufgabe ist die Schaffung des neuen Kulturlebens", "Ein flammender Gruß unserem geliebten Führer und Lehrer, Genossen Stalin".⁹⁹

Der durchgehend faktographische Charakter bleibt bis zum Schlußsatz erhalten, wenn Tret'jakov den Leitspruch der deut-

schen Schule zitiert: "Di cukunft ist unzer" - "Buduščee - naše".¹⁰⁰

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß parallel zueinander die Geschichte eines Dorfes, das zur Kolchose wird (=biografija veščī) und zwei seiner Bewohner, die einander ablösen, erzählt und durch Zitate belegt wird. Die Schilderung läuft dabei von der Vergangenheit (Gründung des Dorfes) über die Gegenwart (Konflikt Egel' - Boroda) bis zum Verweis in die Zukunft (Schlußsatz) und stellt einen leicht lesbaren (aber nicht leicht konstruierten) Beitrag zur Problematik der "Entkulakisierung" dar, der sein Ziel, auch Außenstehende zu informieren und positiv gegenüber der Kollektivierung einzustellen, wohl erreichen konnte.

Kontrastierender očerok: "Drei Klänge"

Die kontrastierende Gegenüberstellung "alt - neu" ist in den verschiedensten Varianten in fast allen očeroks zu finden (so auch im o.g. "1001 trudoden"), bei einigen Texten stellt sie aber nicht nur die dominierende semantische Opposition dar, die bei der Entwicklung einer Handlung zum Tragen kommt - vielmehr wird auf die Handlung ganz verzichtet zugunsten des Ausdrucks dieses Gegensatzes mit Hilfe der Montage. Im vorliegenden Fall ergibt sich eine Kombination von Montage und anderen "künstlerischen" Verfahren, während faktographische Elemente in den Hintergrund treten.

Der Titel "Drei Klänge" (Tri zvona) erinnert sofort an die Erzählung "Drei Tode" (Tri smerti) von L.N.Tolstoj,¹⁰¹ und wie im Exkurs zu den Überschriften ausgeführt wurde, sind solche Anklänge sicher kein Zufall. Während bei Tolstoj die drei Tode des Adligen, des Bauern und des Baumes aber durch die Handlung verbunden sind (bzw. der Tod des Baumes kausal mit dem des Bauern verknüpft ist), sind die Zusammenhänge bei Tret'jakov nicht sujetbedingt.¹⁰²

Der Einleitungssatz dient quasi als Untertitel: "Im Dorf Novosrednee geht von drei Stellen der feine, artikulierte Klang eines Amboß aus."¹⁰³

Der erste Klang kommt vom Amboß der Schmiede, wo der Schmied aus Alteisen Kultivatoren herstellt. Es klingt "wie Tanzmusik

(...), - österlich (vrode paschal'nogo)."¹⁰⁴ Das Adjektiv wird dabei säkularisiert, das Recykling Alteisen - Kultivatoren erscheint als "Auferstehung", wobei die Konnotation "fröhlich" des Originals erhalten bleibt. - Anschließend wird in ironischer Form der Grund für die Arbeit geschildert, der in bürokratischen Verteilungsproblemen liegt. Das System ist undurchschaubar, die Zuteilungen erscheinen als Naturereignisse - irgendwo fliegt "ein Pfropfen in die Luft", und ein "Kultivatorregen" ergießt sich über die Kommune, die davon träumt, daß "irgendwo ein anderer Pfropfen fliegen und ein ebensolcher Regen von (...) Zündkerzen" sich ergießen werde. "Auch ein paar Combine-Erntemaschinen durften ruhig auf uns niedergehen."¹⁰⁵

Der zweite Klang wird von Tret'jakov zunächst ebenfalls einer Schmiede zugeschrieben, obwohl er sich über den schlechten Schmied wundert ("kakož éto paraličnyj (!) i zadumčivyj kuznec"), der mit so langen Pausen arbeitet. Diese "zweite Schmiede" ist in Wirklichkeit jedoch die Kirche, und der "Amboß" ist die "Glocke" in Gestalt eines alten Wagenpuffers. Auch hier ist der Ton des Autors ironisch - allerdings in schärferer Form. - Es folgt die Wiedergabe einer Diskussion mit zwei alten (!) Kirchgängern und die Beschreibung der Kirche. Die Gläubigen werden als "Alkoholiker" geschildert, die wie in der "Bierstube" Lieder und Choräle "schlürfen".¹⁰⁶

Interessant ist hierbei der umgekehrte Parallelismus: die Kirche als "Schmiede", die Glocke als "Amboß", um so die Nutzlosigkeit der "nützlichen Arbeit" (poleznaja rabota) des Geistlichen zu verdeutlichen - auf der andren Seite der "österliche" Charakter der profanen Arbeit in der echten Schmiede.

Der dritte Klang wird erzeugt von der Druckerpresse der Kolchoszeitung "Vyzov"; die Tiegelpresse gibt nach jedem gedruckten Bogen ein Läutezeichen. Semantisch ergibt sich der Anschluß an den "2. Klang" durch die gemeinsame und doch unterschiedliche Funktion von Kirche und Zeitung: Öffentlichkeits- und "Aufklärungs"arbeit. Die Ausführungen über die Zeitung sind jedoch sehr kurz und dienen gleichzeitig als Einleitung zur Geschichte des Sason Vojčenko, die, in mehrere Epi-

soden gegliedert, die Problematik der Einzelbauern - überwiegend in Dialogform - darstellt. Auch hier gibt es Parallelen zum 2., religiösen Teil: Tret'jakov versucht, Vojčenko für den Kolchos zu gewinnen und sieht in ihm sein "kollektivistisches Patenkind", das "hart vor seiner sozialen Erleuchtung" steht.¹⁰⁷ Als Hauptwidersacher erscheint auch hier die religiös eingestellte Ehefrau, die ein Glied in der "Kette" darstellt, "die Sason an die Eigenwirtschaft schmiedete."

Der Schluß besteht aus Tret'jakovs Einschätzung der Situation Sasons und der bevorstehenden Auseinandersetzungen mit Frau und Mutter. Der Anreiz der Mitgliedschaft im Kolchos - ein Paar Stiefel mit der Quittung des Elevators erkaufen zu können - repliziert abschließend wieder auf die Erzählung Tolstoj's, in der ebenfalls "Stiefel" eine bedeutende Rolle spielen, die allerdings damals nicht so einfach zu erwerben, sondern allenfalls zu erben waren.

Zusammenfassend ergibt sich das Bild eines sorgfältig konstruierten očerks ohne Fabel und Sujet, der trotzdem einen geschlossenen Charakter aufweist. Der dreifache Parallelismus, auf verschiedenen Ebenen realisiert, stellt nützliche und unnütze, kommunistische und religiöse sowie körperliche und agitatorische Arbeit nebeneinander, wobei durch verfremdenden Wortgebrauch und Umwertungen zusätzliche Relationen hergestellt werden, sodaß man hier von einem gelungenen künstlerischen očerks sprechen kann.

4.6 Syntaktische Strukturen II: Textsyntax der očerks-Sammlungen

Obwohl die meisten očerks zunächst als Zeitungsartikel und nicht als Buchkapitel konzipiert waren und auch erst als Zeitungsberichte veröffentlicht wurden, weisen die očerks-Sammlungen ein hohes Maß an Kohärenz auf. Als Beleg hierfür dient auch die Äußerung Sergej Tret'jakovs über die "Feld-Herren":

Diese Bücher, die jetzt im Ausland in einem Band herauskamen, werden dort als ein einheitliches, geschlossenes Ganzes beurteilt. So zwang die operative Einheit, die Einheit des Teilnehmers und die Einheit der Kampfziele die divergierenden Zeitungsskizzen in ein Buch. 108

Es wird in diesem Kapitel zu untersuchen sein, ob wirklich diese "neuen drei Einheiten" das "Ganze" entstehen lassen, oder ob andere Verfahren bei der Kohärenzbildung wichtiger sind. Schließlich geht es noch um die Frage, wie "geschlossen" die Sammlungen sind.

Vyzov

Die Sammlung "Vyzov" liegt in 2 Auflagen vor (1930, 1932) und gliedert sich in 3 Teile, deren Überschriften aus Zeitangaben bestehen.

1. Teil Die 12 očerks des 1. Teils (Überschrift "Juli 1928") behandeln die Anreise Tret'jakovs zur Kolchose, schildern den Alltag und die Geschichte der Kollektivwirtschaft. Ein chronologischer Rahmen umfaßt die ersten 4 Kapitel (Fahrt und Ankunft), während die Gemeinsamkeiten der anderen očerks semantisch bedingt sind (Oppositionen), bzw. sich aus dem "Helden" ergeben, dessen Biographie erzählt werden soll: der Kollektivwirtschaft "Kommunistischer Leuchtturm", die zur Keimzelle des großen Kombinats "Vyzov" wird. Daneben werden häufiger einzelne Personen der Kolchose erwähnt, die im weiteren Verlauf immer wieder auftreten: Čebotarev, Kossov, Bolotov, Lapa, Jagodkin und vor allem der erste Traktorist der Kolchose (an dessen 1. Auftreten im "Tropenhelm" immer wieder erinnert wird), der spätere Vorsitzende des Kombinats Martovickij. Das letzte Kapitel "Gegen Touristen" (Protiv turistov) reflektiert die Erfahrungen und Einsichten des 1. Aufenthaltes, wodurch ein Abschlußcharakter erzeugt wird und stellt gleichzeitig den Übergang des Autors zur "Vielfelderwirtschaft" dar.

2. Teil Der 2. Teil ist kürzer (8 očerks) und weist ein höheres Maß an Kohärenz auf, überwiegend erzeugt durch Rückblenden. So beginnt der erste očerks: "Zum zweiten Mal bin ich

am Terek";¹⁰⁹ und der zweite deutet schon durch seinen Titel "Das, was nicht war" (To, čego ne bylo) an, daß ein Vergleich des Zustandes der Kolchose beim 1. und 2. Aufenthalt im Mittelpunkt steht. Thematisch eng verknüpft sind die Kapitel "Reb-jatnik v kurjatnike" und "Verchom na kurice" (ebenfalls Andeutung schon im Titel: "Das Kinderhaus im Hühnerhaus", "Freie Bahn dem Huhn". Der letzte očerok "Die anhaltende Filmbeobachtung" (Dlitol'noe kinonabljudenie) enthält - parallel zum Ende des 1. Teils - kunsttheoretische Reflexionen über die bisherige (Rückblenden) und die zukünftige Arbeit.

3. Teil Der dritte Teil bietet mit seinen 14 očerks thematisch ein breites Spektrum. Verbindungen zwischen einzelnen Kapiteln stellen eher die Ausnahme dar, sodaß man nur bedingt von einer Einheit sprechen kann. Während "Die Kolchose der Kolchosen" (Kolchoz kolchozov) eindeutig einleitenden Charakter hat, ließen sich die očerks 2 bis 10 beliebig untereinander austauschen. Die Kapitel 11 bis 13 beschreiben in zeitlicher Folge die Vorbereitungen zur Aussaat, und das Schlußkapitel "Die Kommune ist 10 Jahre alt" (Kommune desjat' let) beschließt nicht nur chronologisch den 3. Teil, sondern auch auf mehreren Ebenen die genannte Sammlung. Die Funktion dieses očerks wird noch deutlicher, wenn man bedenkt, daß er *nachträglich angefügt* wurde und in der 1. Auflage noch fehlt.¹¹⁰ In diesem očerok wird nicht nur an alle bisher namentlich erwähnten Personen erinnert, vielmehr wiederholt Tret'jakov die grundlegenden semantischen Oppositionen in unverschlüsselter Form. Einzelne Episoden werden nochmals angesprochen, und der Leser erinnert sich wie die Teilnehmer des Fests an die Geschichte der Kollektivwirtschaft. Die Verleihung des Leninordens an Martovickij beschließt Kapitel und Buch.

Gesamttext "Vyzov" Der Textcharakter des Buches ergibt sich aus folgenden Punkten:

- Rahmen durch Einleitung und Schluß, chronologischer Rahmen für viele očerks;
- gleichbleibende Perspektive und politische Wertung;

- durchgehende gleichartige Metaphorik;
- durchgehende Isotopie;
- gleicher "Held" in fast allen očerks, daneben wiederholt auftretende Personen;
- der Leser erlebt parallel zueinander die Entwicklung der Kollektivwirtschaft Vyzov und des Schriftstellers Sergej Tret'jakov - also die "Biographie des Dinges" und die Biographie des "operierenden Schriftstellers", wobei beides im Titel schon angelegt ist.

Trotzdem ist bei einzelnen očerks die Einbettung nur andeutungsweise angelegt, sodaß der Gesamttext stellenweise zu zerfallen droht.

Mesjac v derevne

Obwohl diese Sammlung einen viel kürzeren Zeitraum schildert, fällt es schwer, hier von einem Gesamttext zu sprechen. Zwar gibt es ein Einleitungskapitel (auch hier kunsttheoretischer Natur) und durchgehende semantische Oppositionen, zwar treten auch hier teilweise die gleichen Personen in verschiedenen očerks auf - die očerks sind jedoch größtenteils weniger sorgfältig konstruiert, direkte Verbindungen zwischen den očerks selten, und ein Schlußkapitel fehlt vollständig. Parallelen gibt es zwischen den očerks "Odnoborozniki" und "Edinoličniki" (nicht nur bei den Überschriften) oder den jeweils dreigeteilten Kapiteln "Was braucht ein Brigadir?" (Čto nužno brigadiru?), "Was uns fehlt" (Čego nam nechvataet) (formal und thematisch) und "Drei Klänge" (Tri zvona) (nur formal) - alle anderen lassen sich beliebig austauschen oder sogar ohne großen Verlust weglassen.

Feld-Herren

Dieser Text stellt eine bearbeitete Kombination aus "Vyzov" und "Mesjac v derevne" dar, wobei die Bearbeitung überwiegend in der Kürzung besteht; außerdem war die Voranstellung eines Vorworts für den relativ uninformierten deutschen Leser erforderlich.

1. Teil Der 1. Teil entspricht weitgehend dem 1. Teil des "Vyzov" - die Übersetzung ist ausgezeichnet. Ausgelassen wurde neben drei unbedeutenden Sätzen über das Schwitzbad des Kolchos die beiden letzten očerks.

2. Teil Als Vorlage hierzu diente der 2. Teil des "Vyzov", der schon im Original ein hohes Maß an Kohärenz aufweist (s.o.). Der einzige durch seine Thematik (Diskussion über die Herausbildung des "sozialistischen Menschen") isolierte očerks wurde ausgelassen, was zudem noch zu einer größeren äußerlichen Einheitlichkeit führte, denn die Länge dieses Kapitels liegt weit über dem Durchschnitt.

3. Teil Auch der 3. Teil des "Vyzov" (der zum 3. Teil der FH wurde) wurde bei der Bearbeitung gekürzt: die Kapitel 3, 8 und 9 fielen heraus. Während der Wegfall der Kapitel 3 und 8 sowie die Kürzung des Kapitels 4 bedeutend zur Straffung beitragen (wobei der chronologische Charakter deutlicher wird) und keinen Verlust für den Gesamttext bedeuten, ist die Streichung des 9. Kapitels wohl thematisch bedingt - der očerks schildert die untragbaren hygienischen Zustände auf den Kolchosen. - Der 3. Teil schließt wie in der 1. Auflage des "Vyzov" mit der Aussaat.

4. Teil Bei der Aufnahme von "Mesjac v derevne" als 4. Teil in die "Feld-Herren" waren natürlich noch umfangreichere Kürzungen erforderlich, wenn 1. der vierte Teil annähernd gleichen Umfang wie die anderen drei aufweisen sollte, und 2. ein Auseinanderfallen des Textes wie im Original vermieden werden sollte. Gestrichen wurden die Kapitel 1, 7, 8, 14 und 16 bis 19 - keine sehr glückliche Wahl, den drei der očerks behandeln wichtige Probleme der Kollektivierung. Die ausgelassenen Kapitel wurden eindeutig der Kohärenz geopfert, denn sie hatten teils einleitende Funktion (Kap. 1),¹¹¹ teils fielen sie größenmäßig aus dem Rahmen (gestrichen wurden u.a. die 4 kürzesten očerks), außerdem waren sie meist relativ abgeschlossen. Wenn trotzdem der 4. Teil der "Feld-Herren" weitgehend Textcharakter

hat, dann liegt das vor allem am Schlußkapitel "Die Kommune wird zehn Jahre alt", das vom Ende des 3. Teils des "Vyzov" hier an den chronologisch richtigen Ort gerückt wird. Durch Kürzung um 9,5 Seiten¹¹² tritt die Wiederholung der Oppositionen und die Erinnerung an die einzelnen Personen deutlicher in den Mittelpunkt. Auch der in "Vyzov" (2. Aufl.) total mißlungene Schluß¹¹³ wird um 2,5 Seiten reduziert, sodaß der letzte Satz (der im Text des "Vyzov" zwar wörtlich auftaucht, aber nicht am Ende steht) den Gesamttext abschließt: "Die 300 Kerzenbirne erlosch. Die Kommune trat in das elfte Jahr ihres Bestehens."¹¹⁴

Gesamttext "Feld-Herren" Das Buch "Feld-Herren" macht einen bedeutend gelungenen Eindruck als die russischen Vorlagen, was sich überwiegend aus der größeren Textkohärenz ergibt: Ursache hierfür ist wiederum das stärkere Hervortreten des chronologischen Charakters, die Vermeidung von Brüchen zwischen den einzelnen Teilen (im Gegensatz zu "Vyzov") und das Auslassen von očerks, die abgeschlossene Probleme thematisieren bzw. deren handelnde Personen nur hier auftreten. Obwohl dabei einzelne Probleme ganz ausgeklammert werden, kann man nicht von einer beschönigenden Fassung für das ausländische Publikum sprechen, da die großen Schwierigkeiten der Kollektivierung vom Autor im fast allen očerks dargestellt werden.¹¹⁵

1001 trudoden'

Der očerks-Sammlung "1001 trudoden'" kann kaum Textcharakter zugesprochen werden; die wenigen Gemeinsamkeiten der einzelnen očerks beschränken sich auf:

- die Beschreibung des Kombinats "Vyzov";
- die Isotopie "alt vs. neu";
- die faktographischen Verfahren, die konsequenter als in den früheren očerks angewandt werden.¹¹⁶

Selten treten Personen auf, die aus den "Feld-Herren" bekannt sind - entgegen Tret'jakovs Plan:

Zweitens will ich über allen Leute, die in meinen Kolchosbüchern seit 5 Jahre genannt sind feststellen - was mit ihnen seit dieser Zeit geschehen ist. Da wird

es sich um die Schicksal etwa 50 - 70 Menschen handeln. Wenn auch 10 - 15 Beobachtungen gelingen - ist es schon interessant. 117

Der Grund hierfür dürfte in den zahlreichen Säuberungsaktionen liegen - die wichtigsten Kader sind ausgewechselt oder versetzt (Martovickij leitet eine Geflügelsowchse auf der Krim), und die einzige Person, die häufiger erwähnt wird, ist der "načpolit" Štejn Garten, der Leiter der politischen Abteilung der zuständigen MTS!

Die Isoliertheit der einzelnen očerks wird noch deutlicher, wenn man bedenkt, daß man in der deutschen Ausgabe nicht nur 3 Kapitel wegließ, sondern die Anordnung der restlichen auch noch vollständig änderte, sodaß sich folgendes Schema ergibt:

r. : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

dt.: 3 10 9 7 5 8 1.

4.8 Die zeitgenössische Rezeption

Vyzov

Der erste Band von Tret'jakovs Kolchoskizzen fand zweifellos die größte Beachtung, hiervon zeugt vor allem die Herausgabe einer zweiten Auflage (1932).

In der Zeitschrift "Na literaturnom postu" finden sich Anfang des Jahres 1930 allein drei Kritiken von Zeitungsočerks, die später Eingang in den Sammelband fanden; der (recht oberflächliche) Autor ist L.KORELIN. In seinem Artikel "Očerki kollektivizacii. Obzor očerkov v brošjurach i gazetach"¹¹⁸ hebt er die Skizze "Iz dnevnika kolchoznika" (Erstveröff. Kom. Pravda 26.3.30) positiv aus der Masse der mißlungenen očerks der meisten anderen Autoren hervor. Korelin lobt die konkrete Behandlung der Probleme der Kolchosarbeit und in noch stärkerem Maße die Darstellung der Kulturarbeit (kul'turno-bytovoj raboty) auf dem Lande; nur nebenbei wird der "trockene" (suchoj) Stil bemängelt.

Negativ fällt die Kritik des očerks "Korn und Kolben" (Zerno i poršen') im nächsten Heft aus.¹¹⁹ Neben dem wiederholten Vorwurf der "trockenen" Darstellungsweise wird der

Text als "zu abstrakt" verurteilt und das Fehlen konkreter, statistischer Angaben betont - ein Vorwurf mangelnder Faktizität an die Adresse des bedeutendsten Faktographen!

Im Gegensatz hierzu stößt der očerik "Die Säuberung" (Čistka) auf die ungeteilte Zustimmung des Rezensenten.¹²⁰ Positiv erwähnt wird vor allem der Standpunkt des Autors, die Perspektive (točka zrenija), die deutlich werden läßt, daß Tret'jakov nicht mehr nur Protokollant, sondern Teilnehmer ist, der - in diesem Fall durch eine Rede - aktiv in das Geschehen eingreift und somit die Abkehr von der "trockenen Faktographie" vollzieht:

Tret'jakov hat sich hier von jener protokollhaften, 'faktographischen' Trockenheit (ot toj protokol'noj 'faktografičeskoj' suchosti) gelöst, die die Mehrzahl seiner očeriks bestimmt hat.¹²¹

Ein Beispiel rein polemischer Auseinandersetzung mit dem Buch "Vyzov" stellt der betreffende Abschnitt der Rede MICHAİL LUZGINS "Für den kämpferischen künstlerischen očerik" (Za boevoj chodožestvennyj očerik) auf der Konferenz der proletarischen očerikisten im Januar 1931 dar.¹²² Der Redner macht Tret'jakov den Vorwurf "passiver, beschaulicher Beschreibung":

Das Element der passiven, abseits stehenden, beschaulichen Beschreibung (element passivnogo, storonnogo, sozercatel'nogo opisatel'stva) wird auch in dem neuen Buch "Vyzov" des Genossen Tret'jakov deutlich.¹²³

Ohne seine Vorwürfe genauer zu belegen, geht Luzgin sogar so weit, das Buch als "typische Erscheinung des naturalistischen, kriecherischen Empirismus im Schaffen" (tipičeskoe projavlenie naturalističeskogo počužego ėmpirizma v tvorčestve) zu klassifizieren.¹²⁴ Die im typischen RAPP-Stil gehaltene Kritik gipfelt in der stereotypen Forderung nach der "dialektisch-materialistischen Methode des Herangehens an die Praxis des sozialistischen Aufbaus" - eine Bedingung, die nicht durch die Aneignung technischen, landwirtschaftlichen und organisatorischen Wissens zu ersetzen sei. Insgesamt zeugt der Beitrag nicht nur von der Unfähigkeit der meisten RAPP-Kritiker, Texte zu analysieren, sondern zudem von dem offensichtlichen Mangel an eigenen Alternativen, die durch Leerformeln ersetzt werden müssen.

Ganz anders ist die Kritik A.DIVIL'KOVSKIJS in der Zeitschrift "Krasnaja nov'" einzuschätzen.¹²⁵ Deutlich ist das Bestreben des Rezensenten, sich mit dem Text ganauer auseinanderzusetzen. Positiv schätzt Divil'kovskij die Einblicke in den Alltag (byt) und die "sprechenden Zahlen" im Text ("cifry, dejstvitel'no govorjaščie"). Er verzeichnet eine Steigerung des Autors, bezogen auf Inhalt und Stil ("daže slog ego stanovitsja k koncu zametok vse proščie"), die dazu führe, daß der dritte Teil eine gelungene Darstellung des Prozesses auf dem Land gibt:

Doch nur im letzten, 3. Teil (...) wird uns eine abschließende Beleuchtung des ablaufenden, grandiosen Prozesses gegeben. Erst hier, (...) werden die Tiefenprozesse des Klassenkampfes deutlich sichtbar - ein echter Grabenkrieg des örtlichen Kulakentums gegen die Kolchosen und innerhalb der Kolchosen. 126

Divil'kovskij beschließt seine ausführliche und mit Beispielen versehene Kritik mit einem insgesamt positiven Urteil:

Mit einem Wort, ein nützliches, gutes Buch. Und die Tatsache, daß der Autor sich selbst gleichsam vor unseren Augen zu einem im wahrsten Sinne des Wortes tüchtigen Arbeiter des Kolchosaufbaus entwickelte, erhöht noch den Wert des Buches. 127

Mesjac v derevne

Im Heft 12/1931 der Zeitschrift "Na literaturnom postu" setzt sich ein Kritiker (B.P.?) mit "Erfolgen und Ansprüchen Tret'jakovs" (Uspechi i pritjazanija S.Tret'jakova) am Beispiel des Buches "Mesjac v derevne" auseinander. Er bescheinigt dem Autor, ein informatives, konkretes Werk mit einem weiten thematischen Horizont verfaßt zu haben, schließt hieran aber wieder die übliche ideologische Kritik an:

Die Sache ist die, daß Tret'jakov nicht die ganze Kompliziertheit des Klassenkampfes auf dem Lande versteht. Seine očerks sind gekennzeichnet durch Oberflächlichkeit und Empirismus (poverchnost' i empirizm). 128

Zurecht merkt der Kritiker an, daß nicht alle očerks der Sammlung "operativ" in dem Sinne sind, daß sie zum unmittelbaren Handeln herausfordern.

Aus der gleichen Position - wenngleich detaillierter - argumentiert V.ŠČERBINA in seinem Beitrag "In der Gefangenschaft

der Fakten" (V plenu u vešče).¹²⁹ Auch er gesteht Tret'jakov große Sachkenntnis zu, beklagt aber die "Hypertrophie" der Fakten, die ein Aufzeigen der Entwicklung unmöglich mache. Tret'jakov stelle die Prozesse als "willkürlich" ablaufende dar und unterschlage dabei die Arbeit der Partei, deren "führende Rolle" (rukovodjaščaja rol' partii) nicht deutlich werde. Zudem blieben Veränderungen im Alltagsleben (izmenenija v bytu) ebenso unberücksichtigt wie die Veränderungen in der Psyche der Bauern - kurz: es handele sich nicht um die Darstellung "lebendiger Kolchosniki" (net živych kolchoznikov). Die Tatsache, daß es dem Rezensenten weniger um die individuelle Kritik eines bestimmten Textes, als vielmehr um eine Polemik gegen "Lef-Tendenzen" geht, wird im Schlußsatz deutlich: "Auf allen očerks Tret'jakovs liegt seine 'Lef-Herkunft'." (Na vsech očerkach Tret'jakova ležit ego "lefovskoe proischoždenie".)

1001 trudoden'

Die dritte očerk-Sammlung Tret'jakovs fand relativ wenig Beachtung, sie wurde nur als ein weiteres Exemplar des sehr in Mode gekommenen "Politabteilungsbuches" (gemeint sind die "politotdely" der MTS) angesehen. Tret'jakov litt anscheinend unter der ungünstigen Rezeption, wie aus einem Brief an Oskar Maria Graf hervorgeht: "Danke für deine Liebe zu den '1001 arb' - dieses Büchlein hat hier nur Schimpfe oder Schweigen gehabt."¹³⁰

Die Ablehnung war total. Die "Literaturnaja gazeta" berichtete von einem Vortrag STAVSKIJS, in dem er Bücher über politotdely kritisiert und Tret'jakovs neues Werk als "Sammlung von Zeitungsočerks, die an Unvollständigkeit leiden" bezeichnet (stradajuščich nepolnotoj).¹³¹

Kritik kam aber auch von Seiten ehemaliger Mitkämpfer aus der Lef-Zeit. VIKTOR ŠKLOVSKIJ hebt bei seiner Besprechung zunächst die früheren Verdienste S.Tret'jakovs hervor, um die očerk-Sammlung unter dem Titel "Über die Mißerfolge eines erfolgreichen Menschen" (O neudačach udačnogo čeloveka) einer vernichtenden Kritik zu unterziehen. Er erwähnt die fehlende

inhaltliche Präzision ebenso wie die zu geringe Kohärenz, die auch durch die Metaphorik nicht ausgeglichen wird:

Aber die očerks Tret'jakovs wurden unkonkret, sie sind wie die Beschreibung von Paraden. Der očerik hat kein Sujet. Wenn man die očerks Sergej Tret'jakovs liest, z.B. "1001 Arbeitstag", dann sieht man, wie der Autor versucht, das in der Taktik herauszuholen, was er in der Strategie verspielt hat, in der Bewegung großer Gedankenmassen. Das Bild, gewöhnlich bescheiden, knapp gefaßt, nur angedeutet, dient als Übergang von Stück zu Stück ...132

Nur E. TROŠČENKO kommt wenige Tage später zu einem besseren Urteil, wenngleich erneut die "kühle Darstellungsart" und "trockene Manier" kritisiert werden. Im Gegensatz zu der Masse vergleichbarer Autoren verfüge Tret'jakov jedoch über solides Sachwissen:

(...) er geht von der grundlegenden Kenntnis des Lebens der Kolchosen in den vergangenen Jahren aus. Bei anderen Autoren verhält sich die Sache in dieser Beziehung nicht so glücklich. 133

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß das "Anti-Lef-Vorurteil" bei manchen Kritiken die aktuelle Rezeption überlagert. Der Mangel an Alternativen führt zum verstärkten Gebrauch von Allgemeinplätzen und Leerformeln, ein Eingehen auf die Frage der literarischen Verfahren ist selten, meist begnügt man sich mit Hinweisen auf den "trockenen Stil". Die Kritik setzt oft ideologisch an und zeigt, daß Tret'jakov mit seinen ersten beiden Büchern die Erwartungen in der Hinsicht nicht erfüllt, daß *er nicht vom Standpunkt der Partei die "Klassenkämpfe auf dem Land" darstellt und insgesamt die Rolle der Partei nicht "angemessen" würdigt*. Diesen "Fehler" korrigiert der Autor dann allerdings in "1001 Arbeitstag", wodurch andere Mängel zu Tage treten (Kohärenz u.a.). Allgemein wird jedoch Tret'jakovs außerordentliche Sachkenntnis und die thematische Weite seiner očerks gewürdigt - dies um so mehr, als die überwiegende Mehrzahl der očerikisten nicht einmal über die einfachsten Grundkenntnisse verfügte.

4.8 Vergleichende Textanalyse: Die Kolchosskizzen Tret'jakovs und Stavskijs

Für die Wahl Stavskijs sprechen zahlreiche Argumente, die sich aus Arbeitsweise, Textqualität und Rezeption entwickeln lassen.

VLADIMIR PETROVIC STAVSKIJ (1900-1943), der spätere Vorsitzende des Schriftstellerverbandes, beobachtete über einen Zeitraum von mehreren Jahren die Stanica "Vasjurinskaja" im Kuban-Gebiet (die im Text "Val'janovskaja" heißt) und verfaßte hierüber drei Monographien:

- "Stanica" (1929)
- "Razbeg" (1931)
- "Na grebne" (1934).

Schon im Jahre 1928 war Stavskij als Bevollmächtigter bei der Getreidebeschaffungskampagne in die Kosaken-Stanica gekommen und hatte nebenbei Beiträge für die Zeitung "Molot" verfaßt. Ein Jahr später erschien dann sein Buch "Stanica", das großes Aufsehen erregte. Die Zustimmung war fast ungeteilt, und die Partei empfahl das Werk sogar als "Lehrbuch" für Spezialisten in der Kollektivierungsbewegung. Die Fortsetzungsbände "Razbeg" und "Na grebne" schildern das gleiche Objekt und beobachten die Entwicklung der schon aus "Stanica" bekannten Helden.

Ein weiterer Grund für die Wahl Stavskijs ist die Tatsache, daß sowohl in den 30er Jahren als auch in jüngerer Zeit seine Texte zusammen mit denen Tret'jakovs als die bedeutendsten Kolchosočerkers der Zeit angesehen und deshalb einander gegenübergestellt wurden, wobei das Urteil immer zugunsten Stavskijs ausfällt. Stellvertretend für eine Vielzahl anderer Äußerungen seien Zitate von Luzgin und Dobryševskij angeführt.

LUZGIN erklärt auf der Konferenz der proletarischen Schriftsteller-očerkisten im Januar 1931 lapidar:

Ein Werk wie der erste Teil von Stavskijs "Stanica" erscheint uns, ungeachtet all seiner Fehler, unbedingt fortschrittlicher und den Aufgaben und Geschwindigkeiten der Rekonstruktionsepoche angemessener, als "Vyzov" ... 134

Genauer führt DOBRYŠEVSKIJ (1958) aus, worin die Vorzüge Stavskijs beruhen; er hebt dabei die Darstellung der sozialen Prozesse in ihrer Dialektik, die Verallgemeinerung und die Betonung des Menschlichen im Gegensatz zur Technik bei Tret'jakov hervor:

Die Überlegenheit der Kolchosskizzen Stavskijs gegenüber den očerks Tret'jakovs (...) besteht in der Fähigkeit, sich genau auszukennen in den auf dem Lande ablaufenden Prozessen, in dem Vermögen, die Dialektik dieser Prozesse aufzudecken und die Aktualität der Thematik mit einem hohen Maß an Verallgemeinerung zu verbinden, schließlich im Verständnis der Tatsache, daß in der Periode der sozialistischen Rekonstruktion das entscheidende Wort weniger dem Traktor (wie es die Lef-Mitglieder glauben), als dem Menschen zukommt, der als Kämpfer das Leben verändert. 135

Wenn als Objekt der Band "Razbeg" gewählt wird, dann vor allem, weil er vom Thema Tret'jakovs "Vyzov" vergleichbar ist und eine interessantere Struktur als das bekanntere Werk "Stanica" aufweist, auf das nur kurz eingegangen wird, um die Entwicklungstendenzen der Arbeit Stavskijs aufzuzeigen. "Stanica" wurde im Gegensatz zu "Razbeg" nicht ins Deutsche übersetzt. 136

Stanica

Das Ergebnis der Lektüre ist überraschend, der angeblich "künstlerischere" Text Stavskijs, der den vom "ästhetischen Asketismus" geprägten očerks Tret'jakovs gegenübergestellt wurde, weist keine nennenswerten literarischen Qualitäten auf. Auffällig ist das fast völlige Fehlen literarischer Bilder und die relative Knappheit des Stils, der auf sprachliche Figuren verzichtet; die Überschriften der einzelnen očerks bestehen mit wenigen Ausnahmen aus nur einem Wort. Reich ist hingegen das Angebot an faktographischem Material: Statistische Angaben über Ernteerträge, Größe der Stanica, Anzahl der Betriebe usw. stehen neben graphisch abgehobenen Zitaten (rund 20), deren Länge zwischen 4 Zeilen und 1 Seite variiert. Bevorzugt werden Briefe, Resolutionen und Direktiven im Wortlaut wiedergegeben.

Auf dieses Charakteristikum wird der Leser aber schon im Vorwort hingewiesen, in dem der Autor gewissermaßen ein Programm verkündet:

Ich erzählte über die Getreidebeschaffungsarbeit auf einer Stanica - ohne einen Schatten künstlerischer Erfindung (bez teni chudožestvennogo vymysla) - über das, was ich sah, womit ich in Berührung kam, woran ich selbst teilnahm. In den očerks wurden einige Namen geändert, so auch der der Stanica. Aber das spielt keine Rolle. Wichtig ist die Beschreibung der Arbeit, des grausamen Klassenkampfes, des Ringens um jedes Pud Brot; notwendig ist die Darstellung unserer Errungenschaften, Fehler und Schwachstellen, der Listen und Winkelzüge des Feindes. 137

Wie bei Tret'jakov finden wir einen persönlichen Erzähler, der (ab S. 13) z.T. sehr engagiert in die Handlung eingreift. Die politische Wertung erfolgt explizit, die Perspektive Stavskijs ist die des Parteifunktionärs, der von der Stadt aufs Land kommt und sich dort eher mit den Mitgliedern der örtlichen Parteizelle, als mit den Bauern identifiziert. Im Gegensatz zu den Kolchosskizzen Tret'jakovs wird wiederholt an Stalin und seine Äußerungen zur Landwirtschaft erinnert, *wie es auch allgemein wenigen um eine Umwandlung der Kultur und des Alltags geht, als vielmehr eine von der Partei gesteuerte Aktion zur Getreidebeschaffung für die Städte.* Von entscheidender Bedeutung ist deshalb der richtige Einsatz des "Apparates" und die Entsendung von Arbeitern aufs Land - die Schlußsätze lauten entsprechend:

Schuldig ist der Apparat, aber der Apparat - das sind Menschen. Genosse Bokov stellt die Frage nach der unverzüglichen Entsendung von Arbeitern aus der Stadt aufs Land. Richtig, Genosse Bokov! 138

Da die Themenkomplexe Kulturarbeit, Alltag der Bauern, Probleme der ländlichen Bevölkerung nur angeschnitten werden, kann als durchgehendes Thema "Die Getreidebeschaffung als Problem der Parteifunktionäre" formuliert werden.

Dieses Thema bildet auch den narrativen Rahmen sowohl der Einzeločerks wie des Gesamttextes; die Opposition "Partei vs. Kulakentum" ist durchgängig nachzuweisen, wobei Stavskij auf Gleichsetzungen mit "neu vs. alt" verzichtet. Es gibt weder eine Fabel noch ein ausgearbeitetes Sujet im eigentlichen Sinne, die očerks bestehen aus einer Aneinanderreihung von

Episoden der Getreidebeschaffung und Rückblenden, in denen die Geschichte der Stanica sowie ausgewählter Vertreter der Sowjetmacht erzählt wird. Einzelne Skizzen ließen sich problemlos weglassen oder umstellen. Die Verschärfung des Drucks auf die Bauern wird nicht in allen oerks thematisiert, bildet aber trotzdem eine Art Steigerungsprinzip in der Darstellung - Spannung kommt indessen nicht auf.

Wenn der Text trotzdem recht lebhaft wirkt (besonders einzelne oerks - weniger die Sammlung), dann liegt das vor allem an der Vielzahl der Dialoge, denen ukrainische Dialektismen noch zusätzliches Lokalkolorit verleihen.

Psychologisierung bei der Personendarstellung findet sich nur ansatzweise, wenngleich der einzelne Mensch doch eine deutlich größere Rolle spielt als bei Tret'jakov. Die Thematisierung technischer Probleme fehlt völlig.

Razbeg

Die vergleichende Analyse soll in den Bereichen Metaphorik, Faktographie, Semantik und Syntax durchgeführt werden, wobei auch auf die Entwicklung "Stanica" - "Razbeg" eingegangen wird.

Metaphorik

Ähnlich wie "Stanica" weist "Razbeg" nur äußerst wenig literarische Bilder auf (weniger als 10 auf über 300 S.). Die meisten dieser Tropen stellen konventionalisierte politische Metaphern dar ("Kulaken" als "Wölfe"), wobei die Natur als Bildspender und -empfänger den größten Raum einnimmt (die "Sonne" beleuchtet "übermütig" die Landschaft).

Ein einziges Bild wird über einen längeren Zeitraum benutzt: der Hund "Rjabko" des ehemaligen Atamans taucht als Symbol des Kulakentums an verschiedenen Stellen auf, während in anderen Passagen die Kulaken als Wölfe oder Hunde bezeichnet werden, sodaß die Beschreibung des Hundes zur Charakterisierung der Kulaken benutzt wird:

Der muskulöse, breitknochige Köter Rjabko setzt mit Riesensprüngen über den Hof, richtet sich, so groß er ist, am Straßenzaun auf, und erstickt fast vor wütendem, haltlosem Gebell. 139

Die spitzen Ohren eng angedrückt, jagt Rjabko den Zaun entlang, das blauschwarze Fell sträubt sich unheildrohend, die grauen Augen entfärben sich vor Haß, aus dem klaffenden rosaschwarzen Maul ragen die Furchtbaren Zähne. 140

Die Nacht zieht über die Stanica. Die Lieder verstummen, und der Schlaf senkt sich auf die Menschen, nur der Hund Rjabko schleicht unhörbar über den Hof des Atamans. 141

Als durch die Aufdeckung der Aufstandspläne das Kulakentum seiner Führung beraubt wird, spiegelt sich das im Bild des seine Bewegungen nicht mehr kontrollierenden, lebensunfähigen Hundes wider:

Im Garten, unter dem riesigen hohlen Nußbaum schlägt Rjabko im gefallenen Laub um sich; ein schwerer Knüppel hat ihm den Schädel zerschmettert. 142

Der Eindruck der "Literarizität" kann auf der sprachlichen Ebene trotzdem nicht durch die Bildlichkeit hervorgerufen werden, und es stellt sich die Frage, welche Verfahren für die "literarischere" Rezeption des Texts verantwortlich sind. Hier ist vor allem der verstärkte Gebrauch von Epitheta und Adverbien hervorzuheben; der Leser fühlte sich anscheinend vom sprachlich konventionell organisierten Sprachstil stärker angesprochen als von Tret'jakovs ausgeprägter technischer Metaphorik - bezeichnenderweise fehlen solche Bilder in "Razbeg" völlig. Ebenso lassen sich keine militärischen Metaphern nachweisen, was trotz deutlichen Engagements des Erzählers die Kämpfe auf dem Dorf weniger militärisch, als persönlich erscheinen läßt. Schon auf der sprachlichen Ebene könnte man von einer Aufwertung des Menschlichen vor dem Technischen und des Politischen vor dem Militärischen sprechen.

Faktographie

Auch die Analyse der faktographischen Elemente führt zu Ergebnissen, die mit denen von "Stanica" vergleichbar sind: neben statistischen Angaben über die Größe der Stanica, Ernteerträge, Ergebnisse der Getreidebeschaffung usw. finden sich insgesamt 16 Einschübe dokumentarischen Charakters mit einer

Länge von bis zu 1,5 Seiten, die sich durch ihre graphische Gestaltung (engzeilig und eingerückt) aus dem Gesamttext hervorheben. Es handelt sich im einzelnen um Briefe, Eingaben, Resolutionen, Dokumente aus dem Archiv sowie einen längeren Bibelauszug. Diese faktographischen Einschübe sind über alle Kapitel verteilt und erhöhen die Glaubwürdigkeit des Buches. Eine ähnliche Funktion hat wohl die genaue Namensangabe der handelnden Personen - bei denen stets Vor- und Familienname angegeben werden - selbst wenn sie nur einmal im Nebensatz erwähnt werden.

Wenngleich dieser Tatbestand die Zustimmung der Faktographen hervorrufen könnte, so wird an anderer Stelle der Unterschied deutlich: bei der Beschreibung der Sitzungen. Wie bei Sergej Tret'jakov, so nimmt auch bei Stavskij die Darstellung von Sitzungen verschiedenster Gremien und Gruppierungen breiten Raum ein: die *Art* der Darstellung weicht aber entscheidend ab. Wenn die betreffenden Passagen bei Tret'jakov Stilprinzipien des Protokolls folgen und stellenweise wie Dramentexte präsentiert werden, so heben sich die Beschreibungen Stavskijs nicht vom übrigen Text ab, d.h. es wird nur zeitweise zitiert, während sonst innerer Monolog und erlebte Rede Anwendung finden. Zudem werden verstärkt *emotionalisierende Elemente* eingefügt; der Kolchosvorsitzende erhebt sich nicht, er "springt auf", er spricht nicht nur einfach, sondern "flucht wütend", "heult verzweifelt" u.ä.. Auf längere Redezitate folgen stets epische Passagen:

"Die endlosen Neu- und Umverteilungen des Bodens sind endgültig überflüssig geworden: die alten Grenzscheiden sind niedergerissen. Über die Äcker der Stanica Val'chovskaja ziehen, breite Erdschollen aufwerfend, mit siegreichem Motorfauchen lange Traktorkolonnen." Der Sekretär der Stanicazelle, Bachno, gleitet mit vor Erregung zitternden Händen über den Haufen Papiere, die vor ihm auf dem Tisch des Präsidiums liegen. Mit ungeduldiger Freude und leuchtendem Stolz blickt er in den Saal: seine Stanica - die erste in Kubanĵ - wird ein riesiger Kolchos mit Zehntausenden von Hektar! Das ist schon jetzt so gut wie sicher! Daran ist nicht mehr zu zweifeln! 143

An diesem Textzitat treten die stilistischen Unterschiede (Epitheta u.a.) zu Tret'jakov recht deutlich zu Tage.

Semantik

Den einzelnen Kapiteln liegt wie dem Gesamttext die Opposition "*Kommunist, Kollektivist vs. Kulak*" zu Grunde, ohne daß sie wie bei Tret'jakov direkt mit "neu vs. alt", "gesund vs. krank" usw. verbunden wird. Große Bedeutung kommt dabei den Personen zu, an denen die Opposition festgemacht wird. Die erwähnten Personen gliedern sich in zwei Gruppen: die sehr umfangreiche der Kollektivisten und die zahlenmäßig eng begrenzte der Kulaken - eine Zwischenstellung nehmen Bauern wie Dmitrij Bulaš und Isaak Mussienko ein, die im Laufe der Handlung von Einzelbauern zu überzeugten Kommunisten werden. Die Orientierung des Lesers wird durch die *große Zahl namentlich erwähnter Personen* erschwert; so erscheinen in den ersten 4 Kapiteln 53 Personen, pro Kapitel werden bis zu 20 Personen neu eingeführt. Selbst bei mehrmaliger Lektüre hilft nur die Anlage eines Personenverzeichnisses, um den Überblick zu behalten. Die meisten dieser Leute treten in mehreren Kapiteln auf, sodaß man einige durch ihr Verhalten näher kennenlernt und im Spektrum der beiden Gruppen genauer einordnen kann. Die Darstellung der Personen ist stark psychologisierend und weist Züge traditioneller Erzähltechnik des 19. Jahrhunderts auf. Im Unterschied zur Praxis in "Stanica" widmet der Autor hier auch der Darstellung der Gedanken der Kulaken mehr Sorgfalt.

Das Thema im eigentlichen Sinne ist die Entwicklung der beiden geschilderten Gruppen. Die Parteizelle und die Kolchosen, die sich teilweise in einem zerrütteten Zustand befinden, durchlaufen einen Läuterungsprozeß, dessen Höhepunkt eine angesetzte "Säuberung" durch eine Parteikommission bildet (vergl. Tret'jakov). Auf der anderen Seite organisieren sich die Kulaken und bereiten unter der Führung des ehemaligen Atamans Leonti Škadenko und des Kosakenhauptmanns Ivan Dzuba den Aufstand vor; die Pläne werden aber vorzeitig aufgedeckt und die Revolte somit vereitelt.

Im Gegensatz zu Tret'jakov geht es Stavskij mehr um die *Wandlungsprozesse einzelner Personen*, deren Geschichte ausführlich dargestellt wird. Die Kolchosen befinden sich erst

im Entstehen, und unter ihnen ist auch kein Musterbetrieb wie der "Kommunistische Leuchtturm" des "Vyzov". Die landwirtschaftliche Thematik tritt in den Hintergrund, es geht nicht ums Problem des Säens und Erntens, sondern mehr um die Getreidebeschaffung, über die Stavskij - bedingt durch seine Tätigkeit in der Getreidebeschaffungskommission - bestens informiert war. Nicht nur landwirtschaftliche, sondern auch kulturelle, technische und bürokratische Probleme bleiben weitgehend unerwähnt; an ihre Stelle tritt der unmittelbare Klassenkampf auf der Stanica. Im Gegensatz zu Tret'jakov betont Stavskij die bedeutende Rolle der *Kommunistischen Partei*. Bezeichnenderweise enthält das Vorwort zur russischen Ausgabe ein ganzseitiges Stalinzitat.

Syntax

Große Unterschiede lassen sich auch in bezug auf die Textsyntax der Einzeloerks feststellen. Die schon auf den ersten Blick sehr umfangreichen Texte - durchschnittliche Seitenzahl 45 - sind nach anderen Kompositionsprinzipien geordnet als die oerks Tret'jakovs - aber auch im Vergleich zu "Stanica". Auffällig ist das *Fehlen einer Erzählerfigur* und die *Nichterwähnung des Autors im Text*.

Die einzelnen Kapitel zerfallen in eine Vielzahl von Episoden, die nur in einigen Fällen unter einem übergeordneten Thema stehen; die Kapitel haben bezeichnenderweise auch keine Titel, sondern sind nur durchnummeriert. Die Anordnung ist weitgehend chronologisch, sie wird jedoch oft durch Rückblenden durchbrochen, wenn die Vorgeschichte einzelner Personen erzählt wird. Diese "Geschichten" nehmen breiten Raum ein, da Stavskij von allen wichtigen Personen des Buches die Vergangenheit referiert, was immerhin zu 12 z.T. längeren Texteinschüben führt, die die Struktur der ersten Kapitel eindeutig mitbestimmen. Da die grundlegende Opposition nur auf der Ebene des Gesamttextes voll wirksam wird und andere kohärenzbildende Verfahren (Metaphorik, Erzähler o.ä.) fehlen, ist der Textcharakter bei den Kapiteln stark abgeschwächt, sodaß man sie - in Anbetracht der oben erarbeiteten Definitionskriterien -

auch kaum als "očerks" bezeichnen kann. Ihre Struktur ist eindeutig der des Gesamttextes untergeordnet, das Ergebnis verdient eher den Namen "očerks-Roman".

Der Gesamttext ist geprägt von der Fabel; die Handlung entwickelt sich auf 2 Ebenen:

- a) der Ebene der Parteizelle, wo alles auf die "Säuberung" zuläuft,
- b) der Ebene der Kulaken, die ihre Aufstandsvorbereitungen forcieren.

Die Entwicklung ist zwar absehbar, trotzdem weist der Text ein hohes Maß an Spannung auf, die durch retardierende Elemente erzielt wird. In den ersten Kapiteln hemmen die ständigen Rückblenden den linearen Fortgang der Handlung, während Stavskij gegen Ende ungebräuchliche erzähltechnische Verfahren anwendet: *parallel* erzählt er die Ereignisse auf den beiden Ebenen, indem er nach kurzen Passagen das Objekt wechselt und zwischen Vorbereitung der Säuberung und Vorbereitung des Aufstandes hin- und herspringt. Kurze Textsequenzen lösen einander ab, wobei der Schnitt oft mitten im Gespräch angesetzt wird: Gespräch der Kollektivisten über die "Säuberung" - Unterredung der Kulaken über den Aufstand - Weiterführung des Gesprächs der Kollektivisten - usw.. Dieser Wechsel des Ortes, der Personen und der Thematik prägt die Kapitel 5 - 7, was sogar die ansonsten nicht sonderlich interessante "Säuberung" plötzlich spannend werden läßt. Gegen Ende laufen die beiden Ebenen zusammen, die Säuberung wird abgeschlossen, indem man einige Personen ausschließt, andere dafür aufnimmt; die Vorbereitungen zum Aufstand werden aufgedeckt. Das unfähige Parteimitglied Monjkin springt in den Brunnen, während der Kosakenhauptmann in die Steppe flieht - in erzähltechnischer Hinsicht ein typischer Schluß.¹⁴⁴

*

Der Vergleich läßt folgende Punkte deutlich werden:

- Faktographische Elemente waren nicht nur bei den Lef-Anhängern verbreitet.

- Obwohl "Stanica" stets positiv rezensiert wurde, war sich der Autor der Mängel bewußt, denn er ändert seine Verfahren völlig. Offensichtlich findet Stavskij keine neuen Möglichkeiten *innerhalb* des očerks.
- Probleme treten vor allem in bezug auf die Kohärenz auf, die "große Form" der očerks-Literatur stellt ein ungelöstes Problem dar - wenn schon für den hoch gelobten Stavskij, in welchem Maße dann erst für die Masse der očerksisten.
- Stavskij sieht die Prozesse auf dem Land aus der Perspektive des Funktionärs. Er übersieht die kulturellen Probleme (im weitesten Sinne) und leistet keinen Beitrag zur "Revolutionierung des Alltags".
- Keiner der beiden Autoren äußert Kritik an der Partei in bezug auf die Landwirtschaftspolitik, bemängelt wird immer nur die Haltung einzelner Vertreter. Die Kollektivierung wird an keiner Stelle in Frage gestellt.
- Die Tatsache, daß bei Stavskij der *Klassenkampf* stärker betont wird, ergibt sich wohl weniger aus der Einstellung des Autors als aus der Verschiedenartigkeit der dargestellten Objekte. Die Kommune "Kommunistischer Leuchtturm" war ein Musterbetrieb, der schon seit 10 Jahren bestand und dessen "Kampfzeit" zurücklag.
- Die Aufwertung des "Menschlichen" bei Stavskij (im Gegensatz zum Technischen bei Tret'jakov), die immer wieder lobend erwähnt wurde, ist in erster Linie bezogen auf die Funktionäre, weniger auf die Bauern.
- Wenngleich auch bei Stavskij Information und Agitation dominieren, so tritt die ästhetische Funktion nicht so weit in den Hintergrund wie bei Tret'jakov. Ästhetisierende Verfahren werden jedoch weniger auf der lexikalisch-semantischen Ebene (Metaphorik), als vielmehr auf der textsyntaktischen Ebene wirksam (Spannung usw.).
- Stavskij "erzählt eine Geschichte", d.h. er ist weniger deskriptiv als Tret'jakov. Der Autor setzt das Beobachtete in einen narrativen Text um, indem er die Elemente so anordnet, daß *Handlung* entsteht.

- Bei Stavskij muß die Aussage des Textes ermittelt werden durch Analyse der Äußerungen der Figuren und ihre Bewertung durch den Erzähler (was jedoch äußerst einfach ist), bei Tret'jakov ist die Wertung explizit im Erzähltext gegeben, da der Ich-Erzähler direkt die Autorenintention wiedergibt.
- Während Stavskij vom (bedingt) "eingreifenden" zum "beobachtenden" Schriftsteller wird, vollzieht sich bei Tret'jakov eine umgekehrte Entwicklung. Stavskij folgt der allgemeinen Tendenz zur "Belletristik"¹⁴⁵ - Tret'jakov lehnt dies zu diesem Zeitpunkt (1931) noch strikt ab.
- Wenngleich vorstellbar ist, daß očerks Tret'jakovs stärker unmittelbar auf den Rezipienten gewirkt haben, so trifft das aber nicht auf alle Skizzen zu, sodaß die Frage der "Operativität" nicht ausschließlich am Text festgemacht werden kann. Die Entwicklung neuer očerk-Verfahren muß in Zusammenhang gesehen werden mit den entwickelten *Arbeitsmethoden* und den neuen *kulturellen Konzepten*. Eine ausführliche Wertung soll jedoch erst im nächsten Kapitel erfolgen.

5. "Operativität" als Schaffung von "Öffentlichkeit"

Wie schon oben ausgeführt wurde, ist "Operativität" nicht nur eine Qualität des Textes, sondern ein Merkmal der Arbeitsweise im Ganzen. Obwohl der Begriff in die deutsche wie in die russische Forschung Eingang fand, bleibt meist unklar, was unter "Operativität" genau zu verstehen, und ob z.B. Dokumentarliteratur immer operativ ist. Da ein rein literaturwissenschaftlicher Ansatz bestimmte Aspekte ausklammert, soll hier ein anderer Weg beschritten werden.

Ausgangspunkt ist hierbei der Begriff der "Öffentlichkeit", wie er von JÜRGEN HABERMAS in seinem Buch "Strukturwandel der Öffentlichkeit"¹ entwickelt wurde. Die Grundthese lautet dann: *den operative Charakter von Reportagearbeit kann verstanden werden als den Versuch, eine neue Form von "Öffentlichkeit" zu schaffen.*

Um größere Zusammenhänge darzustellen und die Möglichkeit der Arbeit mit dieser Kategorie zu beweisen, wird die Tätigkeit GÜNTER WALLRAFFS als weiteres Beispiel operativer literarischer Tätigkeit dargestellt. Durch den Vergleich soll deutlich werden, welche unterschiedlichen Formen operative Arbeit in verschiedenen Kontexten annehmen kann - bei auf der anderen Seite verblüffenden Gemeinsamkeiten.

Die Wahl Wallraffs ist vor allem durch die herrschende Praxis motiviert, diesen außergewöhnlichen Autor als "operierenden Schriftsteller" zu bezeichnen. Für viele Wissenschaftler repräsentieren Tret'jakov und Wallraff eine Entwicklungslinie; ungeprüft wird diese These an verschiedenen Stellen wiederholt, wobei man sich durch Äußerungen Wallraffs bestätigt fühlt:

Da gibt es große Vorbilder, in einigem unerreicht, in anderem habe ich meine eigenen Möglichkeiten entwickelt, ich denke da auch an Tret'jakov, den Typ des "operierenden Schriftstellers", der ja hier fast vergessen ist. 2

M.E. ist dieses Zitat mit Vorsicht zu betrachten, da Wallraff bei Beginn seiner Tätigkeit mit Sicherheit keinerlei Kenntnis von der Arbeit Tret'jakovs gehabt haben kann; zum "Vorbild" wurde Tret'jakov wohl erst zu einem Zeitpunkt, da Wallraff seinen eigenen Weg und Stil gefunden hatte.

Die im folgenden erarbeiteten offensichtlichen Parallelen sind vor dem in den vorangegangenen Kapiteln dargestellten Kontext zu sehen, eine Relativierung erfahren sie zudem im letzten Teil.

Faktographie und Montage

Die Gemeinsamkeiten zwischen Tret'jakov und Wallraff gehen weit über Fragen des Themenbereichs und der Arbeitsweise hinaus - sie lassen sich auch in der literarischen Arbeit im engeren Sinne nachweisen. Besonders auffällig ist dies bei der Einstellung zur Faktographie und zur Montage, wobei bei beiden Autoren in erster Linie wirkungsästhetische Überlegungen entscheidend waren.

Die auf den ersten Blick erstanliche Tatsache, daß sich sowohl Tret'jakov als auch Wallraff trotz unterschiedlicher Kontexte für die Form der Reportage entschieden, läßt sich dadurch erklären, daß die Dokumentarliteratur - und speziell die Reportage - besonders geeignet ist, Wirkungen zu erzielen.

Neben der Fiktionalität stellt die Funktion ein wichtiges Unterscheidungskriterium zwischen Literatur im engeren Sinne und Dokumentarliteratur dar. Für die Literatur ist dies die poetische, die "Einstellung auf die Nachricht als solche (besser auf das Zeichen als solches M.S.), die Zentrierung auf die Nachricht um ihrer selbst willen," nicht als absolute, aber als "dominante, determinierende."³ Hieraus ergibt sich die "relative Unverbindlichkeit ästhetischer Reflexion", die SCHULTE-SASSE charakterisiert:

Dichtung hat aufgrund ihres sinnlich-spielerischen Charakters die Möglichkeit, innerhalb des von ihr evozierten Kontinuums an Reflexionen Denken in Gang zu halten; denn der sinnlich-spielerische Charakter ästhetischer Reflexion bewahrt sie auch vor *direkten* lebensweltlichen Konsequenzen, vor einer Vermischung von Fiktion und Realität. Wollte man die Unverbindlichkeit und Konsequenzlosigkeit ästhetischen Denkens in *diesem* Sinne ableugnen, so würde man der medialen Eigenart ästhetischer Erkenntnis nicht gerecht (...). Die spielerische Einsicht, die Kunst vermitteln vermag, ist niemals so engagiert und aufgebracht wie diejenige, auf die öffentliches Reden zielt. ⁴

Ähnlich formuliert Tret'jakov, wenn er sagt, ästhetische Rezeption sei "eine Rezeption von Form, die von unmittelbar utilitären Aufgaben weitgehend entlastet" sei.⁵

Es ist zwar möglich, daß poetische Werke als politische rezipiert werden, dies setzt aber voraus, daß 1. die Leser über eine gewisse literarische Bildung verfügen, um diese Werke adäquat dekodieren zu können; und daß es 2. eine Öffentlichkeit gibt, die bestimmte Konventionen herausbildet und Lesarten entwickelt, die Voraussetzung für eine Kommunikation auf dieser Ebene sind. Als Beispiel läßt sich der russische realistische Roman des 19. Jahrhunderts anführen, der eine Doppelkodierung aufwies, die darin bestand, daß die dargestellten persönlichen, privaten Konflikte - politische, soziale Konflikte repräsentierten. Die Bereitschaft zur doppelten Dekodierung war durch die Zensur bedingt, die eine offene Diskussion verhinderte; die Herausbildung der Konventionen wurde durch die progressive Literaturkritik gelenkt.

Die o.g. Voraussetzungen lagen aber weder bei Tret'jakov noch bei Wallraff vor. Da beide neue, proletarische Leserkreise ansprechen wollten, war die Voraussetzung zur Entwicklung von Konventionen das Vorhandensein einer proletarischen Öffentlichkeit, die bestenfalls in Ansätzen zu erkennen war.

Wenn man also direkte praktische Wirkungen erzielen wollte, war die Entscheidung für die Dokumentarliteratur naheliegend. Die Grundlage der Faktographie, die Entscheidung für den Fakt und gegen die Fiktion, wird dabei nicht nur von Tret'jakov akzeptiert, der behauptet, daß die "Übersetzung in die Sprache ästhetischer Illusion" die "Fakten der revolutionären Wirklichkeit" "paralysiert",⁶ sondern auch von Wallraff, wie man einer Vielzahl von Äußerungen entnehmen kann:

Nicht Literatur als Kunst, sondern Wirklichkeit! Die Wirklichkeit hat noch immer die größere und durchschlagendere Aussagekraft und Wirkungsmöglichkeit, ist für die Mehrheit der Bevölkerung erkennbar, nachvollziehbar und führt eher zu Konsequenzen als die Phantasie des Dichters.⁷

Brecht hat einmal gesagt: Das Verbrechen hat Namen, Anschrift und Gestalt. Das heißt, wenn Sie etwas als Wirklichkeit ausgeben, Personen beim Namen nennen, Ort und Zeit bringen, dann verlassen sie die Schutzzone des ge-

nehmigten literarisch-künstlerischen Bereichs. (...) Das ist Realität, das ist nicht irgendwie zusammengebastelte Fiktion, nichts, das sich einer aus den Fingern saugt. 8

Ich hatte allerdings nie vor, Literatur zu machen. (...) Bei mir hat sich die Form ergeben aufgrund der Inhalte. 9

Deutlich wird die Übereinstimmung beim Vergleich mit einem Zitat Tret'jakovs:

Die Frage kann nicht lauten: erst ein Thema erfinden und dann Material dafür sammeln. Im Gegenteil: man muß aus der Wirklichkeit schöpfen, aus konkretem Kampf und Arbeit. (...) Der Stil erwächst aus der sozialen Praxis. (...) Mehr Beachtung der Wirklichkeit und ihrer Forderungen. 10

Einschränkend muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß Dokumentarliteratur nicht immer "produktiv" wirkt, sondern daß es eine Reihe "konservierender Dokumentationstechniken" gibt. 11 erinnert sei auch an die ausgezeichneten Fakten-Montagen von Walter Kempowski ("Tadellöser und Wolf" u.a.), die nicht als operative Texte zu bezeichnen sind. 12

Ebenso wie für Tret'jakov stellt die "Montage" für Wallraff das wichtigste Verfahren in seiner Arbeit dar, auch bei ihm in Opposition zum "Gestalten" gesetzt (wie bei Lukács):

Nicht gestalten, "Literatur-machen-wollen", sondern die Vorkommnisse und Zustände für sich sprechen lassen. Hervorragendes Mittel der Dokumentation ist die Montage, sie soll über die bloße Wiedergabe von zufälligen Realitätsausschnitten hinausgehen. So kann sich der Zusammenhang für den Leser entweder durch die Anordnung und Kombination der Realitätspartikel herstellen. Vor allem das Mittel des Kontrastierens, das auf Widersprüche und Brüche der Realität hinweist, setzt den Leser in die Lage, selbst aus dem ausgebreiteten Material Schlußfolgerungen zu ziehen. Oder aber die Erklärung, der Kommentar wird in Form von Zwischenüberschriften, Zwischentexten oder Szenen der Darstellung von Realitätsausschnitten einmontiert, wobei der "Bruch", der Wechsel der Form, bewußt herausgestellt wird. 13

Eine besondere Rolle spielt bei ihm das im Zitat angesprochene Mittel des Kontrastierens, so setzt er Festreden eines Unternehmers oder Werbeschriften der Realität des Betriebs gegenüber. Nacheinander werden Kantinen der Arbeiter und Angestellten und "Speiseräume" der Direktoren geschildert oder der Schein der Stellenanzeigen mit der Wirklichkeit der Arbeit verglichen. - Am konsequentesten wird dieses Verfahren in den Doppelreportagen "Ihr da oben - wir da unten" ange-

wandt, die Wallraff zusammen mit Bernt Engelmann verfaßte. Hierbei werden jeweils Artikel über das Leben von Unternehmern Berichten und Reportagen über das der von ihnen Abhängigen gegenübergestellt. Dokumente (Briefe etc.) sind teilweise als Faksimiles dem Text beigelegt. Hingewiesen werden muß in diesem Zusammenhang auch auf die Montagen in den Wallraff-Büchern über die BILD-Zeitung (Darstellung vs. Realität).

*

Als charakteristisch für die "operative Arbeit" beider Autoren kann man die folgenden Merkmale ansetzen:

- Thematisierung der Arbeitswelt und Aufhebung des Gegensatzes "öffentlich vs. privat";
- "teilnehmende Beobachtung" und Eingreifen in die dargestellten Prozesse;
- Erweiterung des literarischen Produzentenkreises.

Da im Fall Wallraff bereits vergleichbare Ansätze in der Forschung vorliegen,¹⁴ erscheint es sinnvoll, sein Beispiel voranzustellen.

5.1 Die Schaffung einer bürgerlichen Gegenöffentlichkeit: Wallraff und der Werkkreis Literatur der Arbeitswelt

In diesem Kapitel können natürlich nicht alle Aspekte der Arbeit Wallraffs thematisiert werden - vielmehr beschränkt sich die Darstellung auf die für unsere Thematik relevanten Bereiche.

Thematisierung der Arbeitswelt und Aufhebung des Gegensatzes "öffentlich vs. privat"

Zur historischen Einordnung sei in groben Zügen die Entwicklung der "bürgerlichen Öffentlichkeit" skizziert, wobei auf die Darstellungen bei Habermas und Negt/Kluge¹⁵ zurückgegriffen wird.

Die bürgerliche Öffentlichkeit, deren Entstehung in starkem Maße vom Aufschwung von Handel und Industrie abhing, konstituierte sich in Deutschland im 18. Jahrhundert zunächst als literarisches Publikum. In dieser Zeit stieg die Zahl der Zeitungen und Zeitschriften sprunghaft an, und weite Teile des Bürgertums nahmen an "öffentlichen" Diskussionen in diesen Medien teil, wobei mit wachsendem Selbstbewußtsein die Themen vom Ästhetischen zum Politischen wechselten. Thematisiert wurden in dieser "Öffentlichkeit" jedoch nur die Bereiche des Staats (Regierung, Polizei usw.), ausgeschlossen hingegen die als "privat" deklarierten Bereiche des Betriebs und der Familie. Vom Staat erwartete die "Öffentlichkeit" nun in zunehmendem Maße die Schaffung der erforderlichen Voraussetzungen im "öffentlichen Bereich" für die Entwicklung der Wirtschaft (d.h. der einzelnen Unternehmen) im "privaten Bereich". Die "Öffentlichkeit" und die "öffentliche Meinung" wurden im Laufe der Zeit zu einem fiktiven Regulativ der Regierungspolitik, die sich an ihnen ausrichten sollte.

Übersehen wurde dabei lange Zeit der Widerspruch, daß die "öffentliche Meinung" immer nur die einflußreicher großbürgerlicher Kreise war, jedoch vorgab, die Interessen der Mehrheit der Bevölkerung widerzuspiegeln. Hinzu kam, daß sich die ursprünglich kritisch-räsonierende Öffentlichkeit in eine konservierende verwandelt hatte, deren Machterhaltung an die Trennung von "Öffentlichem" und "Privatem" gebunden war. Die Ausgrenzung "substantieller Lebensinteressen",¹⁶ vor allem des Bereichs der Arbeit, wird in der Gegenwart noch durch die Pressekonzentration erleichtert.

Voraussetzung für eine erfolgreiche Emanzipation des Arbeiters ist hingegen eine Kommunikationsform, die es ihm ermöglicht, seine individuellen Erfahrungen (besonders die im "privaten" Bereich der Arbeit) mit Vertretern seiner eigenen Klasse auszutauschen. Nur auf diesem Wege kann er grundlegende Einsichten in seine Lage und die der Gesellschaft bekommen und so Klassenbewußtsein entwickeln. Diese Kommunikation ist gleichzeitig die Voraussetzung für eine Organisation der Arbeiter, die die bisherige Isolation überwindet. Als charakte-

ristisches Merkmal der bürgerlichen Gesellschaft ist nicht nur die Tatsache anzusehen, daß es dem einzelnen Arbeiter unmöglich gemacht wird, seine Einzelerfahrungen in ein Gesamtsystem einzubeziehen, sondern auch die Behinderung der Entfaltung der "proletarischen Phantasie"¹⁷ (als Voraussetzung zur Entwicklung sozialer Utopien), ihre Aneignung durch die bürgerliche Kultur- und Freizeitindustrie.

Das Ziel Wallraffs ist es nun, eine andere Art von Öffentlichkeit zu schaffen, die ausgerichtet ist an den Bedürfnissen der Mehrheit. Die Aufgabe der Literatur sollte demnach sein,

sich an den Unterdrückungsstrukturen und Emanzipationsbewegungen der Bevölkerung zu orientieren, (die Literatur) sollte formal und in ihrer Methodik den neuen Ansprüchen und Bedürfnissen gerecht werden, neue Ängste, Sehnsüchte, Hoffnungen und erreichbare Ziele artikulieren.¹⁸

Diese andere Öffentlichkeit, die im Gegensatz zur bürgerlichen steht, will "Wachsamkeit, Kritikfähigkeit und Widerstandsbereitschaft" erzeugen, damit die Betroffenen "gegen die täglichen Verdrehungen und Auslassungen eines Großteils der bürgerlichen Presse" auftreten können.¹⁹

Die Tatsache, daß die bürgerliche Öffentlichkeit bestimmte Bereiche wie die Arbeit (bzw. alles, was hinter den Fabrikmauern geschieht) zum "Privaten" erklärt, veranlaßt Wallraff zur Forderung: "Bei jeder Gelegenheit Öffentlichkeit herstellen, wo abgeschirmt wird."²⁰ Es geht darum, "unterschlagnene Tatsachen" aufzudecken, um "ein Stück unterschlagener Wahrheit sichtbar und öffentlich" machen zu können.²¹ Aufgedeckt werden dabei nicht nur soziale Mißstände, die oft im Widerspruch zu elementaren Grundrechten stehen, sondern auch Sachverhalte, die die Fehler des gesamten "freien" Wirtschaftssystems zeigen. Als Beispiel hierfür dient der mehrfach zu findende Hinweis auf die "Lücken" in der Firmengeschichte, die sich dadurch erklären lassen, daß es sich keine größere Firma leisten kann, vollständig aufzudecken, wie sie zu dem wurde, was sie heute ist.

Die Schaffung von Öffentlichkeit, insbesondere im Sinne der Umkehrung von Öffentlichem und Privatem,²² betreibt

Wallraff nicht nur durch seine literarische Arbeit, sondern auch mit Hilfe spektakulärer Aktionen. Als bestes Beispiel gilt sein Eindringen ins "Allerheiligste" des Gerling-Verwaltungsgebäudes, in das Büro des Konzernherrn. Die Aktion, die vom schwedischen Fernsehen gefilmt wurde - vor allem sein Posieren auf dem Schreibtisch mit der "Gerling-Weltkugel" in der Hand - entlarvt den feudalen Machtanspruch des Unternehmers.

Der Widerstand gegen Wallraffs fundamentalen Angriff auf bestimmte Tabus ist äußerst heftig. Man versucht z.B. seinen Reportagen die Schlagkraft zu nehmen, indem man ihm gerichtlich verbieten läßt, den Namen des Betriebes zu nennen. Der juristische Erfolg erweist sich jedoch meist als realer Fehlschlag, da man 1. trotzdem sofort weiß, was gemeint ist, wenn Wallraff über ein "Automobilwerk in Köln" spricht und 2. sehen kann, welches Interesse die Konzerne haben, eine Aufdeckung der bei ihnen herrschenden Zustände zu verhindern. Besonders den 2. Aspekt weiß Wallraff geschickt zu nutzen, indem er betreffende Briefe, Urteile u.a. seinen Reportagen beifügt.

"Teilnehmende Beobachtung" und Eingreifen in die dargestellten Prozesse

Der Begriff der "teilnehmenden Beobachtung" wurde von der Soziologie definiert und höchst unterschiedlich bewertet. Man versteht darunter einen Zustand, bei dem die Trennung zwischen untersuchendem Wissenschaftler und untersuchtem Objekt dadurch aufgehoben wird, daß der Beobachter selbst für einige Zeit Teil der betreffenden Gruppe oder Schicht wird.²³ Die Tätigkeit als "teilnehmender Beobachter" ist nun typisch für die Arbeit Tretjakovs wie auch Wallraffs.

Günter Wallraff arbeitete nach seiner "Entlassung" aus der Bundeswehr über zwei Jahre in verschiedenen Industriebetrieben, die einen Querschnitt durch die Industrielwelt der BRD darstellen: Ford, Siemens, Benteler-Werke, Thyssen und Blohm & Voss. Seine späteren "teilnehmenden" Reportagen (u.a. bei Melitta, Gerling, Fichtel & Sachs) wurden durch politische Umstände erschwert: Warnungen der Unternehmer durch eine Bro-

schüre des "Instituts der deutschen Wirtschaft" mit dem Titel "Dichtung als Waffe im Klassenkampf" machten es Wallraff unmöglich, sich unter seinem richtigen Namen bei den Firmen zu bewerben. Seine späteren Aktionen erfolgen weitgehend "illegal" (nach geltendem Recht), da er sein Aussehen verändert und falsche Papiere verwendet. Diese Tatsache, die seine ganze Arbeit prägt, ist ein charakteristischer Unterschied zur Tätigkeit Tret'jakovs.

Die Grenzen der Erfahrung, die er auf diese Weise machen kann, sieht Wallraff genau und gibt hierin den Kritikern recht: für ihn ist die Beschäftigung in einem Betrieb nur eine "Sache auf Zeit". Wenngleich er an sich die gleichen Erscheinungen bemerkt, wie an seinen "echten" Arbeitskollegen (geistige Erschlaffung, BILD-Zeitung-Lesen, Gleichgültigkeit gegenüber Belletristik),²⁴ so war er doch "nie in der Situation derjenigen gewesen, die in diesem Zustand ein Leben lang arbeiten müssen, die ihm völlig ausgeliefert sind und mit dreißig wissen, daß sich in ihrem Leben nichts mehr ändert."²⁵ Dieser Nachteil wird aber andrerseits dadurch wieder aufgewogen, daß er Mißstände laut anprangern kann, ohne Rücksicht auf seinen Arbeitsplatz nehmen zu müssen.

Der Aspekt des "Teilnehmens" erschöpft sich bei Wallraff (im Gegensatz zu den in letzter Zeit in Mode gekommenen "Rollenreportern" z.B. des "Stern") jedoch nicht darin, daß er an den geschilderten Arbeitsprozessen "teilnimmt" - er greift vielmehr verändernd in diese Praxis ein, sodaß "Wallraff keinen Ort, den er aufsucht, an dem er arbeitet und recherchiert, unverändert, von seinem Eingriff unberührt hinterläßt."²⁶ Hierzu gehört (neben dem oben Geschilderten) z.B. der Aufbau einer Betriebsgruppe der Gewerkschaft in der betreffenden Firma. Wallraff "will es nicht nur beim Beschreiben lassen, sondern zur Tat auffordern, dadurch organisatorische Arbeit vorbereiten bis zur Aktion."²⁷ Dieses "Operieren" innerhalb einer "Basis-Öffentlichkeit" soll die Aufgabe erfüllen, den Arbeiter und Angestellten dazu zu bringen, "sich an Ort und Stelle zu wehren, Solidarität zu entwickeln und einzusetzen."²⁸

Erweiterung des literarischen Produzentenkreises

Ähnlich wie Tretjakov geht es Wallraff aber auch darum, die Voraussetzungen für eine aktive Teilnahme einer größeren Anzahl von Arbeitern am Aufbau einer neuen Öffentlichkeit zu schaffen, d.h. mehr Arbeiter zum Schreiben zu bringen:

Das Normale wäre aber, daß die, die in diesen Schichten und den ihnen zugeordneten Arbeitsbereichen stecken, auch schreiben, daß sie ermutigt werden - und das versuchen die Werkstätten auf vielen Umwegen zu erreichen (...). Da hat es also durchaus eine politische Bedeutung, daß jemand zur Sprache findet, um sich damit in seiner Situation behaupten zu können. 29

Eine zentrale Rolle spielt dabei der "Werkkreis Literatur der Arbeitswelt", ein Zusammenschluß schreibender Arbeiter. Wallraff gehört zu den Gründungsmitgliedern, und bei der Abfassung des Programms gelingt es ihm auch, seine Auffassungen durchzusetzen, was in einigen Punkten besonders deutlich ist:

Seine (des Werkkreises) Aufgabe ist die Darstellung der Situation abhängig Arbeitender, vornehmlich mit sprachlichen Mitteln. Auf diese Weise versucht der Werkkreis, die menschlichen und materiell-technischen Probleme der Arbeitswelt als gesellschaftliche bewußt zu machen. Er will dazu beitragen, die gesellschaftlichen Verhältnisse im Interesse der Arbeitenden zu verändern. (...) Die im Werkkreis Literatur der Arbeitswelt hergestellten Arbeiten wenden sich vor allem an die Werktätigen, aus deren Bewußtwerden über ihre Klassenlage sie entstehen. (...) Inhalt dieser Informationen, Dokumentationen, beschreibenden und gestaltenden Arbeiten ist die kritische Auseinandersetzung mit den Arbeits- und Alltagsverhältnissen. Alle erprobten und neuen Formen realistischer Gestaltung werden benutzt (...), er (der Werkkreis) erstrebt eine Änderung der Verbreitungs- und Aufnahmeweisen solcher Literatur im Sinne seiner Ziele. 30

Es zeigt sich jedoch bald, daß Wallraffs Konzept der Tatsachenliteratur, das er auf dem 1. Gesamttreffen des Werkkreises im Juni 1970 referiert, kaum auf Zustimmung stößt. Die sich in der Folgezeit entwickelnde Diskussion um Formen und Genres erinnert in vielem an die Kontroversen im BPRS (so z.B. die autoritären Lenin-Zitate von Peter Schütt³¹). Neben Günter Wallraff bedauert vor allem Erasmus Schöfer das Überwiegen traditioneller Formen und das Fehlen von "Flugblättern", "betriebsbezogenen Reportagen und Montagen".³² Da- neben kritisiert er die ungenügende Kooperation mit Betriebs-

gruppen bei der Erstellung von Betriebszeitungen und Flugblättern. Die Schwierigkeit, sich von den "vorgeprägten literarischen Mustern" zu lösen, erklärt Schöfer damit, daß sie durch Lesebuch, Zeitungslektüre usw. so verinnerlicht worden sind, daß man sich ihrer nur schwer entledigen kann.³³

Trotzdem unterstützt Wallraff weiter die Werkkreisautoren, deren Arbeit er sehr ernst nimmt:

Sie (die Werkkreisautoren) können Literatur als Mittel der Kommunikation verwenden, um Kollegen, die sonst nichts zu sagen haben, über die stillschweigend hinweggeredet wird, zur Artikulation ihrer Sehnsüchte und Wünsche, Hoffnungen und Forderungen zu verhelfen. ³⁴

Die Schaffung einer neuen Öffentlichkeit ist jedoch nicht Selbstzweck, sie soll vielmehr die Voraussetzung für Veränderungen der Gesellschaft schaffen. Die Dringlichkeit und Unabdingbarkeit dieser Aufgabe betont Wallraff in einem Interview:

Ich halte es für politisch naiv, zu glauben, daß in dieser historischen Phase mit Waffen etwas zu ändern ist. (...) Die Institutionen müssen von innen verändert werden. (...) Der Kapitalismus wird nicht nur durch Produktionsmittel aufrechterhalten, er ist in den Köpfen der einzelnen drin. Klassenbewußtsein ist daher zum Teil nur noch als Instinkt vorhanden oder auch ganz abhandengekommen. (...) Die Vorbereitungsarbeit, und da zählt gerade meine Arbeit zu, ist enorm wichtig, um neue Menschen vorzubereiten, die die neue Gesellschaft dann auch praktizieren können. ³⁵

Während Wallraff in letzter Zeit seine gesamte Arbeit dem Kampf gegen das Hauptmedium der herrschenden Öffentlichkeit, der BILD-Zeitung, widmet und erneut aufzeigt, was Dokumentarliteratur zu leisten im Stande ist,³⁶ scheint der Werkkreis sich immer stärker darauf zu konzentrieren, "Literatur" im engeren Sinne zu produzieren. Der schon lange zu beobachtende Trend zu Fiktion und Ästhetisierung entspricht auch weitgehend den Vorstellungen des DGB, der in den meisten Fällen der Anprangerung bestimmter Herrschaftsformen mit genauer Namensnennung doch eine stärker verfremdete Darstellung vorzieht, um den "Sozialpartner" nicht zu brüskieren.

5.2 Ansätze einer proletarischen Öffentlichkeit? Tret'jakov und die Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung

Der Begriff der "Operativität" wird von Tret'jakov ab 1931 gebraucht, zu diesem Zeitpunkt hat er auch die seiner Meinung nach optimale Arbeitsweise gefunden. Um inmitten der heutigen Flut von Texten zum "operativen Schreiben" Tret'jakovs eigene Auffassung deutlicher hervortreten zu lassen, seien zunächst die wichtigsten Äußerungen des Autors zur "Operativität" nochmals im Original zitiert:

Unter dem operativen Charakter meiner Arbeiten verstehe ich ihre unmittelbare praktische Wirksamkeit. Ein Beispiel hierfür ist meine Tätigkeit in den Kollektivwirtschaften. 1928 kam ich als Zuschauer hin. Bald wurde mir klar, daß ich nichts verstehen werde, wenn ich nicht längere Zeit dort bliebe. Ich blieb lange. Bald darauf wurde mir etwas anderes klar: mein Bericht würde oberflächlich sein, wenn ich mich nicht in das Leben und die Arbeit der Kollektivwirtschaften einreichte. So wurde ich Mitglied einer Kollektivwirtschaft und übernahm eine verantwortliche Funktion in dem (...) Kombinat. Nunmehr beschrieb ich nicht einfach Meinungszusammenstöße und menschliche Charaktere, sondern schloß mich den Meinungen an, die ich für richtig hielt, setzte mich für sie ein, und wenn es sich erwies, daß ich Unrecht hatte, trug ich das volle Maß der Verantwortung für meine Fehler. 37

Wenn ich meine Kolchosarbeit begann mit Skizzen, die naturgemäß nur das wiedergaben, was ich in der Eile mit ungeschultem Auge aufzufangen vermochte, so haben sich diese Skizzen heute aus bloßen Informationen in Operationsberichte verwandelt. Sie zählen nicht nur auf, was sich an Tatsachen begibt, sie sehen diese Tatsachen in ihrem Zusammenhang und fordern zum unverzüglichen Eingriff in sich vollziehende Geschehnisse auf. Den "informierenden" Skizzenschreiber löst so der "operierende" Skizzenschreiber ab. 38

Thematisierung der Arbeitswelt

Ähnlich wie bei Wallraff ist bei Tret'jakov die Themenwahl gekennzeichnet durch den Versuch, die traditionell "privaten" Bereiche zum Gegenstand der Darstellung und Diskussion zu machen: die Produktion in den Betrieben. Schon Čužak hatte daraufhingewiesen, daß für den größten Teil der Literatur "das Leben dann beginnt, wenn die Arbeit, der Dienst endet", die Arbeit jedoch kein Thema darstellt.³⁹

Trotz offenkundiger Gemeinsamkeiten in diesem Punkt muß betont werden, daß die Voraussetzungen wie die Ziele Tret'jakovs und Wallraffs erheblich differieren. Während Wallraff durch Thematisierung des "privaten" Bereiches der Produktion die Fundamente des Machtanspruches der Unternehmer angreift und auf entsprechenden Widerstand stößt, sind die Hindernisse Tret'jakovs vergleichsweise gering. Die Spähre des Betriebes stand de jure der Diskussion offen; wenn trotzdem die Arbeit Tret'jakovs auch thematisch als Novum anzusehen ist, dann nur deshalb, weil sich traditionell die Schriftsteller dieses Bereiches nicht annahmen und ihnen auch die notwendige Sachkenntnis fehlte.

Nach Meinung Tret'jakovs muß die psychologisierende Literatur, die "gewöhnlich in der Freizeit der Helden spielt" und "soziale und politische Konflikte nur unter dem Gesichtspunkt der Zerstörung der Ethik" deutet,⁴⁰ abgelöst werden durch eine Literatur der Arbeit und der sozialen Prozesse, die an Stelle der "individuell spezifischen Momente in der Biographie des Menschen" die "Berufskrankheiten und sozialen Neurosen der gegebenen Gruppe" hervorhebt.⁴¹ An die Stelle des von der RAPP geforderten "lebendigen Menschen" (živoj čelovek) tritt die "Biographie des Dinges" (biografija vešči), die die sozialen Prozesse vor die Schilderung von Einzelerlebnissen stellt. So steht im Mittelpunkt der Reportagearbeit Tret'jakovs die Darstellung der Schwierigkeiten sowie des erfolgreichen Aufbaus in der Phase der Kollektivierung als ständiger Konflikt konträrer Interessen - getragen von verschiedenen sozialen Gruppen - am Beispiel einer Kolchose.

Bei der Thematisierung des Arbeitsalltags in der Sowjetunion beschreitet man - wenn man von einzelnen Texten wie den Büchern M.Šaginjan's absieht - Neuland; dieser Sachverhalt schlägt sich in den auftretenden Schwierigkeiten nieder; sowohl die Autoren als auch die Betriebsangehörigen (vor allem die Leitung) müssen sich an die neue Arbeitsweise gewöhnen. -

Man darf in diesem Zusammenhang nicht die Tatsache übersehen, daß entsprechende Forderungen Tret'jakovs bis in die 1. Hälfte der 20er Jahre zurückgehen und dieser Ansatz somit

nicht einseitig als Folge des Fünfjahrplans zu interpretieren ist. Die Ausdehnung der Sphäre der öffentlichen Diskussion stellt schon früh ein wichtiges Anliegen des Autors dar - erinnert sei an die Thematisierung des familiären Bereiches in den Reiseočerks (speziell "Čžungo", s.o.) oder des tabuisierten Feldes des Sexuallebens im Stück "Ich will ein Kind haben."

"Teilnehmende Beobachtung" und Eingreifen in die dargestellten Prozesse

Auch bei diesem Punkt sind Parallelen zu Wallraff offensichtlich - Tret'jakov gibt schrittweise seinen distanzierten Beobachtungsstandpunkt auf und integriert sich in die Kollektivwirtschaft.

Ausgangspunkt ist zunächst die "Sehnsucht nach Wissen", die er im Kapitel "Durch die ungenutzte Brille" beschreibt. Die Strukturen der Erde - geologisch wie ökonomisch - die er vom Flugzeug aus wahrnimmt, stellen für ihn nichtdechiffrierbare Zeichen dar. Er sieht die Gegend als "Landschaft - das ist Natur, gesehen mit den Augen des Konsumenten."⁴² Um "mit den Augen des Produzenten" zu sehen und anschließend faktographisch schreiben zu können, benötigt der Schriftsteller fundiertes Sachwissen, das fast allen Autoren fehlt:

Ich kenne nur einen Fall, wo die Schriftstellerei und ein weiterer Beruf zusammenfallen: beim Reporter und Skizzenschreiber, die es speziell im Zeitungsapparat gibt, damit sie die Wirklichkeit festhalten. Doch auch hier kommt man nicht aus ohne Fachwissen, das über die Literatur hinausgeht. Gerät ein gewissenhafter Skizzenschreiber in eine neue, ihm unbekannte Umgebung, dann beurteilt er die Fakten nicht aus seiner Sicht, sondern folgt dem Urteil derer, die mit den Fakten von der Arbeit her vertraut sind.⁴³

Um dieses Sachwissen zu erwerben, hält sich Tret'jakov längere Zeit auf der Kolchose auf, und die očerks dokumentieren seinen Lernprozeß, an dem er den Leser teilnehmen läßt - wie der Autor lernt er Grundbegriffe der Landwirtschaft und wird schrittweise mit speziellen Problemen der Region vertraut gemacht.

Tret'jakov gibt seine Tätigkeit als "nomadisierender Faktograph" auf und geht zur "literarischen Vielfelderwirt-

schaft" über. Der Grund hierfür liegt allerdings nicht nur in der Notwendigkeit des Erwerbs von Sachwissen, auf diese Weise soll vielmehr auch die Voraussetzung geschaffen werden für die dialektische Beschreibung der Prozesse (im Gegensatz zur statischen Zustandsbeschreibung).

Erst allmählich vollzieht sich Tret'jakovs Integration in die Kollektivwirtschaft und damit die von den Futuristen immer postulierte Aufhebung der bislang getrennten Praxisformen (sozio-ökonomische vs. ästhetische Praxis) - die Wende ist auf das Jahr 1930 zu datieren. Tret'jakovs literarische wie außerliterarische Arbeit geht weitgehend im Kolchos auf, er greift in die bislang lediglich geschilderten Prozesse aktiv ein und wird sogar Mitglied des Kolchos-Sowjets. Er arbeitet dabei nicht nur im kulturellen Bereich, sondern nimmt an Veranstaltungen teil und verhandelt im Auftrag des Kombinats mit den Behörden. Als Beleg hierfür dient neben seinen eigenen Ausführungen die Darstellung des damaligen Vorsitzenden des "Vyzov", Martovickij:

Sergej Michajlovič Tret'jakov wurde irgendwie sofort in unsere Kolchosangelegenheiten eingeschlossen. Er scheute keine Arbeit. Es kam vor, daß er in Angelegenheiten des Kolchos in die Stadt fuhr, um eine Sämaschine zu erwirken oder um Küchenausstattung zu bekommen. Er ließ keine einzige Versammlung in der Kommune aus und nahm an der Erarbeitung jeglicher Maßnahmen teil. 44

Im Gegensatz zu anderen Schriftstellern, die "als Touristen" Betriebe "besuchen" oder "Meteoren gleich" auf die Kolchosen niedergehen, wird er Teil des "Dinges", dessen "Biographie" so auch ein Teil seiner eigenen Biographie enthält.

Die "teilnehmende Beobachtung" wird auf diese Weise zu einem wichtigen Faktor der Arbeit Tret'jakovs:

Operative Beziehungen nenne ich die Teilnahme am Leben des Stoffes selbst. (...) Der berufsmäßige Schriftsteller gliedert sich organisch in die Aufbauarbeit ein und lernt nicht nur die Kunst, das Leben zu konterfeien, sondern auch das Leben zu verändern. 45

Entgrenzung des Produzentenkreises

Der Ausgangspunkt Tret'jakovs bei der Schaffung einer proletarischen Öffentlichkeit ist nicht vergleichbar mit dem

Wallraffs. Da nach Habermas die Entwicklung einer bürgerlichen Öffentlichkeit in starker Abhängigkeit mit dem Aufschwung von Handel und Industrie steht, können Ansätze bürgerlicher Öffentlichkeit erst relativ spät in Rußland beobachtet werden; erinnert sei aber an die Bemühungen von NOVIKOV zu Ende des 18. Jahrhunderts, wie sie in Karamzins Aufsatz "Über den Buchhandel und die Liebe zum Lesen in Rußland" dokumentiert werden.⁴⁶

Die erst spät (wenngleich heftig) einsetzende Industrialisierung schuf hierbei kaum Veränderungen, sie wurde getragen von einer kleinen Gruppe von Unternehmern und zudem vom Zar unterstützt. Diese Entwicklung führte zu der typisch russischen Erscheinung des Fehlens bedeutender liberaler Parteien. Die trotzdem vorhandenen Ansätze einer bürgerlichen Öffentlichkeit seit dem 19. Jahrhundert konnten jedoch die dominierende "repräsentative Öffentlichkeit" nur schwer verdrängen.

Jetzt mußte es zunächst darum gehen, Grundvoraussetzungen zu schaffen, indem man die Kommunikationsfähigkeit verbesserte. Dieses primäre Ziel, dem eine Analphabetenquote von 73 % zugrunde lag (regional bis 90 % bzw. bei Frauen bis 97 %),⁴⁷ wurde auch von staatlicher Seite verfolgt, allerdings wohl auch, um die Bedingungen für die verstärkte Industrialisierung zu verbessern. Dieser Tatbestand ist auch einer der Gründe für das Scheitern des Proletkult, der eine proletarische Öffentlichkeit anstrebte, das fundamentale Bildungsdefizit jedoch weitgehend ignorierte.

Die Situation hatte sich bis zum Beginn der Reportagearbeit Tret'jakovs (bedingt durch Bürgerkrieg und wirtschaftliche Probleme) erst geringfügig verbessert, der Anteil der Lese- und Schreibkundigen hatte sich indes auf dem Lande erhöht und stieg im Zeitraum 1928 - 1931 sprunghaft an. Beim nächsten Schritt mußte es nun darum gehen, die neu erworbenen Kenntnisse zur Kommunikation, zum Erfahrungsaustausch zu nutzen. An diesem Prozeß sollte eine möglichst große Zahl von Arbeitern und Bauern aktiv teilnehmen, sie sollten den bisherigen Schriftsteller ablösen, der vom Leben isoliert ein individuelles "Kunstwerk" schafft. Die "Einbeziehung der Massen

in jenen Prozeß des 'Schaffens', den bis jetzt Einzelgänger 'zelebrierten'", konnte jedoch erst erfolgen, nachdem "sich alle die Qualitäten und die Fähigkeit zur Konstruktion und Organisation des Rohmaterials" angeeignet hatten.⁴⁸

Zum Medium der Kommunikation sollte die Zeitung werden, die in der Zeit einen beachtlichen Aufschwung nahm, sie sollte das "Epos" der neuen Zeit sein (naš épos - gazeta), geschaffen nicht von einzelnen Dichtern, sondern von der "namenlosen Masse der Zeitungsleute, vom Arbeiterkorrespondenten bis zum Hauptleitartikler."⁴⁹ Da die überkommenen "ästhetischen Formen, die sich aus der ökonomischen Natur der Epoche ergeben",⁵⁰ ungeeignet sind, gilt es neue zu erarbeiten, die von den Bedürfnissen und Fähigkeiten der Kommunikationsteilnehmer ausgehen. Auf der thematischen Ebene bedeutet dies die Behandlung der für Arbeiter und Bauern relevanten Realitätsausschnitte (s.o.), eine Forderung, die breite Zustimmung findet und auch von offizieller Seite - zumindest in bezug auf die Zeitung - unterstützt wird. Auf der formalen Ebene muß gefordert werden, daß bei der Kodierung die mangelnde Sprachbeherrschung und die Unkenntnis literarischer Verfahren berücksichtigt werden, "die Bearbeitung der Sprache entsprechend dem Publikum."⁵¹

Die breite Bewegung, auf die Tret'jakov u.a. ihre Hoffnung setzen, ist die der Arbeiter- und Bauernkorrespondenten, die als Mitglieder eines Betriebes Reportagen u.ä. verfassen und in Betriebs-, Kolchos- oder überregionalen Zeitungen veröffentlichen. Vor allem für sie wird der Sammelband "Literatura fakta" herausgegeben und der erste Artikel Čužaks hierin explizit als Handbuch für Arbeiterkorrespondenten bezeichnet.

Die Erweiterung des Produzentenkreises soll sich in den Zeitungen widerspiegeln - ein Programm, das zumindest zeitweise in heute unvorstellbarem Ausmaß gelang, obwohl ständig gegen Mängel der technischen Ausrüstung und vor allem die große Papierknappheit gekämpft werden mußte. Die Zahl der verschiedenartigen Zeitungen stieg sprunghaft an, und quantitative Angaben über die Mitarbeiter lassen sich gar nicht mehr ermitteln. Euphorisch beschreibt Tret'jakov diese Phase:

Wieviele Menschen machen die bürgerliche Zeitung? Ein paar Dutzend. Aus den Artikeln und Notizen einer einzigen Nummer der Pravda blicken die Federn von Hunderten, ja sogar von Tausenden Arbeiter- und Dorfkorrespondenten. Kein Winkel, wo es keinen Arbeiterkorrespondenten der Pravda oder Dorfkorrespondenten der Krest'janskaja Pravda gäbe. - Die Liquidierung des Alphabetentums ist die erste Prüfung für den, der am gesellschaftlichen Leben der Sowjetunion mitarbeitet. Die 2. Prüfung ist die erste Notiz für die Wandzeitung - die Feder im Dienste der Gesellschaft. 52

Wenn es noch möglich ist, die gedruckten Zeitungen, einschließlich der Betriebs-, Sowchos, Bergwerks- und Fachzeitungen, zu zählen, so ist es beinahe unmöglich, die in Hunderten von Exemplaren erscheinenden und mit Vervielfältigungsmaschinen hergestellten Kleinbetriebs- und anderen Zeitungen zu registrieren. Und ganz unmöglich die Zahl der in den Häusern, Betriebsabteilungen, Dampferkajüten, Eisenbahnwaggonen, unterirdischen Schächten, in den Luftschiffen, in Unterseebooten, in Gefängnissen, Schulzimmern und Kindergärten hängenden Wandzeitungen festzustellen. 53

Tret'jakov genügen diese theoretischen Anweisungen aber nicht, in "seinem" Kolchos übernimmt er selbst die Aufgabe eines Bauernkorrespondenten, indem er eine Kolchoszeitung herausgibt, in der er neben eigenen Berichten und offiziellen Nachrichten Artikel der Kolchosangehörigen veröffentlicht. Hierzu müssen erst aus Kolchozniki Dorfkorrespondenten werden - eine Entwicklung, die sich infolge Tret'jakovs Arbeit schnell vollzieht, sodaß er bald Erfolge verzeichnen kann:

Es gibt bei uns Dorfkorrespondenten erster Hand. Das sind die Leute, die uns buchstäblich jeden Tag mit Meldungen darüber versorgen, was bei ihnen und in ihrer Umgebung vorgeht. 54

Damit es nicht beim bloßen Beschreiben bleibt, fordert Tret'jakov seine Korrespondenten auf,

zu Meldungen überzugehen, die Mißstände aufdecken und den Leser aufrufen, jede Art Störung und böswillige Schädigungen zu beseitigen, sowie zu Korrespondenzen mit konkreten Vorschlägen und organisatorischen Anregungen. 55

Ergänzt wird dieser Aufbau einer Kommunikation, die wiederum Voraussetzung für die Entstehung eines Gemeinschaftsgefühls und Selbstbewußtseins ist, durch die Arbeit in den überregionalen Zeitungen. Dieser Erfahrungsaustausch auf landesweiter Ebene läßt sich z.B. durch die Tatsache verdeutlichen, daß die

meisten Kapitel der "Feld-Herren" zunächst als Korrespondenzen in Zeitungen und Zeitschriften erscheinen.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß "operative Arbeit" bei Tret'jakov verschiedene Stufen einschließt, die er bei seinen theoretischen Ausführungen jedoch nicht unterscheidet, was zur Unklarheit des Begriffs führt:

1. "Operative Arbeit" als aktive Teilnahme am dargestellten Prozeß und als direktes "Eingreifen", das zur Beeinflussung des Objekts führt und somit die Trennung verschiedener Praxisformen aufhebt.
2. "Operative Arbeit" als Schaffung einer Basisöffentlichkeit durch Einrichtung eines Mediums auf lokaler Ebene (Kolchoszeitung) und den Versuch, möglichst viele Kolchozniki zu befähigen, an der "öffentlichen" Kommunikation mittels dieses Mediums teilzunehmen.
3. "Operative Arbeit" als Thematisierung der Arbeitswelt und kritische Information über bislang "private" Bereiche mit Hilfe überregionaler Zeitungen, ožerk-Sammlungen und Vortragsreisen ins Ausland.

*

Zur Kritik der "operativen Skizze"

Die Darstellung zeigt, daß es eine Reihe von Übereinstimmungen zwischen Tret'jakov und Wallraff gibt; kann man nun daraus schließen, daß bei Tret'jakov ein Versuch zur Konstituierung einer proletarischen Öffentlichkeit vorliegt? Wie ist die Wirkung seiner Arbeit einzuschätzen, und wo muß aus heutiger Sicht die Kritik ansetzen?

Von sowjetischer Seite wird an erster Stelle meist der *Absolutheitsanspruch* der literatur fakta kritisiert. Hierbei muß allerdings bedacht werden, daß dieser Anspruch im Kontext der literaturpolitischen Auseinandersetzungen der Zeit zu sehen ist und eine Folge der Polemik darstellt. Gefährlich scheint jedoch weniger die futuristische Überzeugung, allein im Besitz des richtigen Programms zu sein, als vielmehr der vor allem durch Čužak initiierte Versuch, dieses Konzept von

Partei und Regierung kanonisieren zu lassen. Die Forderung nach administrativer Regelung ästhetischer Fragen, die natürlich auch von der RAPP vorgetragen wurde, sollte später die verhängnisvolle Praxis der Literaturpolitik legitimieren. Noch schwerwiegender ist die Forderung der Faktographen nach Restriktionen gegenüber nicht-kommunistischen bzw. nicht-proletarischen Schriftstellern einzuschätzen, eine Tatsache, die die spätere Gleichschaltung vorbereitete und in der Folgezeit viele Schriftsteller in große Schwierigkeiten brachte.

Das militante Auftreten der utilitaristischen Fraktion, die sich zum Ziel gesetzt hatte, "den schädlichen Widerstand der Literatenkaste" zu brechen,⁵⁶ ließ über mehrere Jahre eine differenzierte Betrachtungsweise unmöglich werden. Kategorisch setzte man der "reaktionären" Belletristik die "progressive" Dokumentarliteratur gegenüber, ohne in Betracht zu ziehen, daß auch Dokumentarliteratur restaurativ wirken kann, da dieser Begriff ja noch nichts über die Tendenz der Auswahl und Zusammenstellung aussagt. Übersehen wird auch die Tatsache, daß verschiedene Genres unterschiedliche Funktionen erfüllen können und sich so funktional ergänzen. Es dürfte zwar unbestritten sein, daß sich mit Hilfe faktographischer Texte ein höheres Maß an unmittelbarer Wirksamkeit erzielen läßt, auf der anderen Seite kann man z.B. soziale Utopien per definitionem nur durch fiktionale Texte entwickeln. Die bedingungslose Beschränkung auf die Faktographie führt diesen Flügel der Avantgarde auf diese Weise in eine Sackgasse.

Die Orientierung an der Dokumentarliteratur ist verbunden mit einem *Verzicht auf die Polyfunktionalität der Literatur*: Tret'jakov und Čužak akzeptieren hier nur "Information" und "Agitation". Diese utilitaristische Ausrichtung, die ihre spezielle russische Tradition in den revolutionären Demokratien hat, entzieht dem Rezipienten eine wichtige Möglichkeit der Aneignung von Wirklichkeit und der Freisetzung von utopischem Denken. Man geht heute davon aus, daß fiktionale Literatur den Leser in einen Bereich versetzt, der zwischen Spiel und Realität angesiedelt ist. Ohne Angst vor sozialen Sanktionen oder negativen Konsequenzen anderer Art kann er

verschiedene Rollen übernehmen und Handlungen durchspielen. Lotman stellt die künstlerische Modellbildung zwischen die wissenschaftliche auf der einen und die spielerische auf der anderen Seite und erklärt:

Indem sie dem Menschen die fiktive Möglichkeit schafft, mit sich selbst in verschiedenen Sprachen zu sprechen und dabei sein Ich auf verschiedene Weise zu kodieren, hilft die Kunst dem Menschen dabei, eine der allerwichtigsten psychologischen Aufgaben zu lösen - die Erkenntnis und Bestimmung des eigenen Wesens. 57

Ebenso schwerwiegend ist die *Mißachtung der ästhetischen Funktion*. Die Faktographen sind mitverantwortlich dafür, daß sie ihre Ziele nicht erreichen, da sie das Merkmal der Literatur, die Betonung der ästhetischen Funktion, vernachlässigen. Gerade die Arbeit der Futuristen in den ersten Jahren nach der Revolution hat gezeigt, daß man politische Inhalte in ästhetischer Form auch den relativ ungebildeten Bevölkerungsschichten vermitteln kann, erinnert sei an Agit-Stücke oder die ROSTA-Fenster. Wenn man nur aus Gründen der Reinheit der Theorie die Ästhetik völlig verbannen will, büßt man hierdurch auch an Wirkung ein. Dieser "ästhetische Asketismus", der freilich in der Praxis nie so streng durchgehalten wird wie in der Theorie, markiert auch den Unterschied Tret'jakovs zu Brecht, der ja stets den Unterhaltungswert der Kunst betont.

An die Stelle des künstlerischen Schaffens setzt Tret'jakov das Schreiben als handwerkliche Fertigkeit: "Das Schriftstellertum wird aus einer ungewöhnlichen individuellen Fertigkeit zu einem Gut der allgemeinen Bildung."⁵⁸ Dies bedingt natürlich - besonders aufgrund der Ausgangslage - einen gewaltigen *Niveauverlust*, den Tret'jakov aber in Kauf nimmt:

Die Masse der Amateurfotographen, die Tausenden von Reportern und Arbeiterkorrespondenten sind bei aller Ungebildetheit und Unqualifiziertheit potentielle Faktographen. Man muß ihre Qualifikation erhöhen und sie werden wertvoller für eine echte Sozialisierung der Kunst sein als es alle hochqualifizierten Meister der Künste und Belletristen sein werden (...). Jeder Junge mit seinem Fotoapparat ist ein Soldat im Kampf gegen die Staffeleikünstler, und jeder kleine Reporter bringt objektiv auf der Spitze seiner Schreibfeder der Belletristik den Tod. 59

Der Kulturrevolutionär Tret'jakov unterschätzt die Bedeutung der Ästhetik, und er unterschätzt auch das Publikum, das sich mit den dürftigen Ergebnissen nicht zufrieden gibt. Der Autor faßt die Fertigkeit des "Schreibens" zu eng. Sie ist unterhalb der Ebene des Handwerks angesiedelt, die nur als Fernziel dient, vorerst geht es nur um eine Sicherung der Ergebnisse der diversen Alphabetisierungskampagnen. Tret'jakov übersieht die Tatsache, daß die ABKB die professionell produzierte Literatur nicht ersetzen, sondern ergänzen soll; die Rolle, die er - und später die RAPP - ihr zuweist, kann sie nicht erfüllen.

Die Kritik darf sich aber nicht auf das Niveau beschränken, sie muß ihr Augenmerk besonders auf die Funktion richten. *Die Ziele*, die Tret'jakov der neuen Literatur setzt, *sind enggesteckt und produktionsbezogen*, wie er an einem Beispiel demonstriert:

Schließlich finden sich noch Bemerkungen einer dritten Art. Hier tritt der Korrespondent nicht nur als Bericht-erstatte auf, nicht nur als Ratgeber, sondern auch als Organisator.

Man teilt nicht einfach mit, daß in der Werkstatt ein Wasserbehälter undicht ist, und beendet die Notiz auch nicht mit dem üblichen "Arbeitsschutz, reiß dich am Riemen". Nein. Wenn er den undichten Wasserbehälter gesehen hat, geht er zu ebendiesem Arbeitsschutz, verlangt ein Gespräch und setzt es durch. 60

Offensichtlich geht es hier nicht um einen Erfahrungsaustausch der Arbeiter untereinander, nicht um eine Selbstfindung und Emanzipation, sondern in erster Linie um die Erhöhung der betrieblichen Produktivität, d.h. Tret'jakov weist der ABKB die gleichen Ziele zu wie die Partei. An die Stelle einer basisdemokratischen Massenbewegung, die sich an den Bedürfnissen des Einzelnen orientiert, tritt die von oben gesteuerte Organisation, die mit Hilfe von Direktiven die Richtung vorgibt:

Wir leben in der Epoche des sozialen Plans und der sozialen Direktiven. Aus dem Chaos, dem instinktiven Er tasten der notwendigen Wege gehen wir auf jedem Gebiet über zu ihrer bewußten Projektierung und schließen auch die Kunst davon nicht aus. Die gesamte Zielsetzung unseres Staatswesens diktiert auch dem Kunstarbeiter äußerste Zielgerichtetheit und

soziale Funktionalität der Arbeit, d.h. die Unterordnung von Material und Arbeitsmethoden unter die gesellschaftlichen Aufgaben.

Und nun geraten die eingefahrenen Gewohnheiten und Methoden des Schriftstellers in Konflikt mit dem Prinzip der Planung und Lenkung. 61

Die ABKB wird so zu einem bloßen Instrument der Partei, zum Transmissionsriemen zur Umsetzung der Direktiven - eine Tatsache, die Tret'jakov bewußt gewesen sein muß.

Nicht nur der neuangeworbene Korrespondent, auch "der berufsmäßige Schriftsteller gliedert sich organisch in die Aufbauarbeit ein"⁶² und gibt damit seinen bisherigen Status auf. Während in früherer Zeit, vor allem im 19. Jahrhundert, der russische Schriftsteller so etwas wie "das Gewissen der Nation" verkörperte und in mehr oder weniger verschlüsselter Form die Unmenschlichkeit des Systems anprangerte, geht er jetzt in der offiziellen Politik auf. Aus heutiger Sicht fällt ins Auge, daß nicht nur der "informierende Schriftsteller" vom "operierenden" abgelöst wird, sondern zugleich der "kritische" vom "affirmativen". Durch Aufgabe jeglicher Distanz zu Partei und Regierung und den Verzicht auf grundlegende Kritik fördern diese Autoren die verhängnisvolle Entwicklung, vor allem die Politik der Kollektivierung. Für einen Schriftsteller wie Tret'jakov müßte offensichtlich gewesen sein, daß die Kollektivierung in dieser Form einen Fehler darstellte, der den Tod von Millionen von Sowjetbürgern zur Folge hatte. Trotzdem konzentriert sich seine Kritik auf Fehler der Bürokratie oder noch häufiger auf Einzelpersonen.

Diese Individualisierung der Kritik stellt eine Folge der Ausweitung des Bereiches der Öffentlichkeit dar. Hieran lassen sich die möglichen Gefahren aufzeigen, die auftreten, wenn die Entwicklung in eine falsche Richtung läuft bzw. sich so umkehrt, daß von oben in die privaten Bereiche eingegriffen wird. Beispiele finden sich auch in den Kolchosskizzen, in denen z.B. die Kindererziehung eine große Rolle spielt. Ausgehend von zweifelhaften "wissenschaftlichen" Erkenntnissen wird den Müttern nicht einmal nachts erlaubt, ihre Kinder bei sich zu behalten. Als einen direkten Beleg für die Verlagerung der Kritik vom System auf die Einzelpersonen, die sich den

Direktiven widersetzen, ist die folgende Stelle aus "1001 Arbeitstag" anzusehen, die aufzeigt, wie groß die Gefahr des Übergangs zur Denunziation ist:

Der Redner fordert die Dorfkorrespondenten auf, unbarmherzig (...) alle zu geißeln, die dem Ziel im Wege stehen. 63

Die Schüler organisierten einen Umzug mit Fahnen und Plakaten, auf denen Karrikaturen von Faulenzern zu sehen waren, die sich vor der Arbeit in der Steppe drückten; andere Kindertrupps riefen die Namen der Simulanten unter den Fenstern der Dorfhütten aus. 64

*

Die Frage, ob auf diese Weise eine große Chance vertan wurde, läßt sich nur negativ beantworten, da die Entwicklung des Systems in Richtung auf die Stalinsche Diktatur schon zu weit fortgeschritten war, als daß die Partei eine andere Entwicklung der ABKB hingenommen hätte. Aufkommende basisdemokratische Tendenzen wurden im Keim erstickt, ohne eine größere Bedeutung gewonnen zu haben.

Ebenso wichtig erscheint die Einsicht, daß Tret'jakov an seinem eigenen Konzept scheitern mußte. Die Analyse zeigt, daß der Autor zwei Ziele gleichzeitig verwirklichen wollte: die individuelle Förderung der Fähigkeiten des Einzelnen und die Unterstützung von Kollektivierung und Industrialisierung. Die historische Erfahrung zeigt ebenso wie das konkrete Beispiel Tret'jakovs, daß hier ein Zielkonflikt vorliegt. Eine "allseitige Ausbildung der Persönlichkeit", wie sie auch von offizieller Seite propagiert wurde, läßt sich in einer Phase des verstärkten Aufbaus nicht verwirklichen. Die Ziele des Fünfjahrplans waren nur umzusetzen, wenn individuelle Interessen zurückgestellt und den Anforderungen des Staats untergeordnet wurden. Die Jahre 1929 bis 1932 sind gekennzeichnet durch gewaltige wirtschaftliche Leistungen, die nur durch Ausschöpfung sämtlicher Kraftreserven des Einzelnen ermöglicht werden konnten. Die bildungspolitischen Ziele wurden deshalb zwar quantitativ ausgeweitet, qualitativ jedoch drastisch reduziert. Wie in Kap. 1.1 dargestellt, ging es

nur um die Vermittlung von "Elementarfertigkeiten", in erster Linie um eine einfache Alphabetisierung, die wiederum Voraussetzung für Produktionssteigerungen war. Weitergehende Vorstellungen, wie sie bei Tret'jakov vorlagen, wurden zunächst zurückgestellt bzw. in entscheidenden Punkten einfach abgelehnt. Die Verwirklichung der Ideen Tret'jakovs hätte eine Planerfüllung wahrscheinlich unmöglich gemacht, nicht nur, weil man Zeit von der Produktionstätigkeit für die Weiterbildung abzweigen mußte, sondern vor allem aufgrund der Tatsache, daß die Entwicklung der intellektuellen Fähigkeiten - und hier speziell der *Kreativität* im weitesten Sinne - bei der Masse der Arbeiter und Bauern eine Einstellung begünstigt hätte, die mit den Zielen des Plans kollidierte: kreative und emanzipierte Bürger sind schwer in ein System zu integrieren, das auf die reibungslose Umsetzung von Direktiven angewiesen ist.

Dieser Zielkonflikt, den die Partei klar erkannte - man denke an die Politik im Bereich der ABKB - war Tret'jakov wohl nicht deutlich bewußt. Da es nicht einmal eine Andeutung des Problems in den Texten Tret'jakovs gibt, muß man wohl davon ausgehen, daß der Autor in seinem Idealismus lange Zeit der Überzeugung war, die Entwicklung sei prinzipiell richtig und gehe eindeutig in Richtung auf die kommunistische Gesellschaft der Zukunft. So ist er auch bereit, einige Ziele zurückzustellen und vorläufig den emanzipatorischen Ansatz bis zur Unkenntlichkeit zu reduzieren. Aus der Vorstellung, jeder Mensch müsse künstlerische Werke hervorbringen können, wird so das Bild des Arbeiters, der gerade in der Lage ist, Produktionsabläufe zu protokollieren, Mängelberichte zu schreiben und Verbesserungsvorschläge in Form einfachster Leserbriefe zu formulieren.

*

Eine Aktualisierbarkeit der Konzepte Tret'jakovs ist nur bedingt gegeben; es sind entscheidende Modifikationen erforderlich. Das von ihm postulierte "Aufgehen des Schriftstellers in der Produktion" wird in kapitalistischen Systemen niemand

befürworten, aber auch in anderen Gesellschaftsformen kann auf "die Kunst" im engeren Sinne nicht verzichtet werden, da sie einem grundlegenden menschlichen Bedürfnis entspricht. Es geht also weniger um "das Ende der Kunst", als vielmehr um die funktionale Ergänzung traditionell dominierender Formen von Produktion und Rezeption.

Unter diesem Aspekt kann eine *kritische* Lektüre der Texte Tret'jakovs auch heute noch Anregungen geben. Als Modell für operatives Arbeiten in unserer Gegenwart ist seine Tätigkeit jedoch nicht geeignet - hier überzeugt vielmehr das Beispiel Wallraffs.

Zusammenfassung

Die Geschichte des russischen Futurismus ist als Prozeß fortschreitender Utilitarisierung anzusehen. Gestützt auf formalistische Abweichungs-, Verfremdungs- und Evolutions-theorie und beeinflußt durch Arvatovs Produktionskunstkonzept sowie den Taylorismus der Gastevschen "NOT" vollzieht sich eine stetige Entwicklung in Richtung auf die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben. Der sozio-kulturelle Kontext fördert die Herausbildung der Theorie der "literatura fakta"; nur so läßt sich die Tatsache erklären, daß die proletarischen Schriftsteller wenig später auf eine vergleichbare Linie einschwenken. Obwohl der Futurismus weiterhin bekämpft wird, gewinnt die Faktographie während des 1. Fünfjahrplans ständig an Bedeutung. Die Zeit des oßerkismus und der Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung endet abrupt 1932, denn schon im Vorfeld des Schriftstellerkongresses treten einige Postulate des späteren Sozialistischen Realismus in den Vordergrund. Der organisierte Futurismus hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits aufgelöst; die Gründe hierfür sind weniger in der politischen Entwicklung zu suchen als vielmehr in der Tatsache, daß die "literatura fakta" den konsequenten Endpunkt der Entwicklung darstellt: die Kunst geht im Leben auf.

Vor diesem Hintergrund vollzieht sich der Werdegang S. Tret'jakovs, der als typisch gelten kann - erinnert sei jedoch z.B. an die Alternative Šklovskijs. An die Anfänge als Lyriker schließt sich seine Theaterarbeit in Moskau an, die zur "Laboratoriumsphase" werden soll. Schon jetzt entsteht die Grundlage seiner kulturrevolutionären Vorstellungen, die Auffassung von der ideologischen Markiertheit literarischer Verfahren und von der Revolution in der Kunst und durch die Kunst. Im Spannungsfeld von theoretischem Anspruch (z.B. dem Ultrarationalismus Gastevs) und künstlerischer Praxis (z.B. den "Attraktionen" des Arbeitertheaters) stehend, ist Tret'jakov außerstande, eine Synthese zu schaffen. Da er stärker als andere Lef-Mitglieder unter dem Widerspruch leidet, sucht er

nach neuen Wegen der künstlerischen Arbeit. Sowohl in den Texten, die in Zusammenhang mit dem China-Aufenthalt entstehen, als auch bei seiner Tätigkeit in der Filmindustrie verstärkt sich zunehmend die Tendenz zur Faktographie. Bald konzentriert sich Tret'jakov vollständig auf die Prosa; im Grenzgebiet zwischen Belletristik und Publizistik scheint sich ihm die Möglichkeit zu eröffnen, die Trennung der Praxisformen zu überwinden. Die Entscheidung wird von Tynjanovs Evolutionstheorie beeinflusst und gestützt. Schon der erste neue Text, das Bio-Interview "Dën Ši-Chua", vermag die Futuristen zu überzeugen, daß der eingeschlagene Weg erfolgversprechend ist.

Der entscheidende Wandel, der die letzte Phase der Entwicklung einleitet, vollzieht sich jedoch unter dem Eindruck äußerer Faktoren. Die Aufforderung, den Fünfjahrplan zu unterstützen, wird von Tret'jakov mit Begeisterung aufgenommen. Jetzt ist für ihn der Moment gekommen, die Verbindung von Kunst und Leben zu realisieren. Trotzdem vergeht noch einige Zeit, bis das Konzept der "operativen Skizze" voll entwickelt ist, da Tret'jakov erst im Laufe der Arbeit die Einsicht gewinnt, daß es nicht genügt, faktographische Texte zu produzieren, sondern daß erst das Überschreiten der eigenen Berufsgrenzen eine Verwirklichung der Postulate der Produktionskunst darstellt. Parallel zur Deprofessionalisierung des Schriftstellers fordert er die Ausweitung des Produzentenkreises und knüpft damit an eigene Vorstellungen aus der ersten Hälfte der 20er Jahre an. Die Parole lautet: nicht Demokratisierung der Kunstrezeption, sondern Demokratisierung der Kunstproduktion. Dieser Prozeß, der als Schaffung von Öffentlichkeit interpretiert werden kann, ist jedoch überwiegend pragmatisch angelegt: neben der Herausbildung der Fähigkeit zur umfassenden Kommunikation zwischen den Individuen steht die Schaffung von Voraussetzungen zur Optimierung der Produktion, zur reibungslosen Umsetzung der Parteidirektiven.

Die Erfahrungen finden ihren Niederschlag in den Kolchos-skizzen, die nicht nur eine beispielhafte Umsetzung der neuen Theorie darstellen, sondern darüberhinaus die Entwicklung des

Autors dokumentieren. Als weitgehend gelungenes Beispiel für die große Form des očerks, den očerks-Zyklus, stehen die Texte in einer Reihe mit Werken von Gor'kij, Rejsner und Šaginjan. Alternative Textbildungsverfahren und charakteristische Metaphorik führen bei einigen der Kolchosreportagen sogar (ungewollt) zu einer ästhetischen Wirkung.

Das Ende des Fünfjahrplans und der damit verbundene Untergang des očerismus versetzt Tret'jakov in eine schwierige Lage. Unter dem Eindruck des "Neuen Humanismus" revidiert er zwar sein Konzept, indem er einen Perspektivenwechsel vollzieht und an die Stelle der "Biographie des Dinges" die "Biographie des Menschen" setzt - zu weitergehenden Zugeständnissen ist er jedoch nicht bereit. Die Tätigkeit in der Internationalen Vereinigung revolutionärer Schriftsteller gibt ihm die Gelegenheit, sich der aktuellen Diskussion zu entziehen; daneben publiziert er weiterhin faktographische Texte. Bis zu seiner Verhaftung unterstützt Tret'jakov jedoch vorbehaltlos das politische System, dem er dann selbst zum Opfer fällt.

Anmerkungen zur Einleitung

- 1 Gottfried Benn: Die neue literarische Saison. In: ders., Ges. Werke. Bd. 1. Hrsg. D.Wellershoff. Wiesbaden 1959. S. 422
- 2 Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. In: ders., Versuche über Brecht. Frft./M. 1966. S. 98 f.
- 3 Bertolt Brecht: Ist das Volk unfehlbar? In: Gedichte. Bd. 5. Berlin/Weimar 1964. S. 141-143
- 4 In sowjetischen Publikationen findet sich die stereotype Formulierung "er wurde ein Opfer des Personenkults" (stal žertvoj kul'ta ličnosti).
- 5 s. auch die Rez. von Peters in Poetica 10 (1978), Heft 1, S. 125 ff.
- 6 Russkie sovetskie pisateli-prozaiki. Bibliografičeskij ukazatel'. Bd. 7. Teil II. M. 1972. S. 346-396

Anmerkungen zu Kap. 1.

- 1 zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte: R.Lorenz, Sozialgeschichte der Sowjetunion 1. 1917-1945. Frft./M. 1976. Allgemeiner G.v.Rauch, Geschichte der Sowjetunion. Stuttgart 1969 (problematisch jedoch die persönliche Bewertung der Ereignisse durch den Autor). Am Umfassendsten ist jedoch immer noch Carr (1952-61 und 1974).
- 2 L.Trockij: Literatur und Revolution. Nach der russ. Erstausgabe übers. v. Schäfer/Rüsen. Berlin 1968. S. 184
- 3 Zahlen und weitere Angaben zur Ausgangssituation 1917 in: Kulturpolitik der Sowjetunion. Hrsg. Anweiler/Ruffmann. Stuttgart 1971. S. 1-15
- 4 Für genauere Informationen über den "Proletkult" siehe: Gorsen/Knödler-Bunte, Proletkult Bde. 1.2. Stuttgart 1974
- 5 Lenin: Aufgaben der Jugendverbände. Zit. n. Eimermacher: Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932. Stuttgart 1972. S. 78
- 6 Lunačarskij: Unsere Aufgaben im Bereich des künstlerischen Lebens. Zit. n. Eimermacher (1972), S. 96
- 7 Lenin: Lieber weniger, dafür aber besser (2.3.23). Zit. n. Eimermacher (1972), S. 137
- 8 Aus der Rede Vardins auf der Sitzung "Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur" am 9./10.5.1925; zit. n. Eimermacher (1972), S. 236
- 9 "O politike partii v oblasti chudožestvennoj literatury". In: Literaturnye manifesty. Ot simvolizma k oktjabrju. T. 1. Reprint der Ausgabe von 1929 hrsg. v. Eimermacher. München 1969. S. 292-298. Hier zit. n. Eimermacher (1972), S. 308-311

- 10 NLP 1927, Nr. 9, S. 2
- 11 S.I. Šešukov: Neistovye revniteli. Iz istorii literaturnoj bor'by 20-ch godov. M. 1970. S. 156
- 12 zit. n. Eimermacher (1972), S. 354-362
- 13 L.Trockij (dt. 1968), S. 145
- 14 für weitere Informationen über den "Kulturfeldzug" siehe: G.Erler, Kollektivierung, Industrialisierung, Kulturfeldzug. In: "Kunst in die Produktion!" Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927-1933. Berlin 1977. S. 184-200. Ausführlicher ist die Darstellung in: Kol'cov, Kul'turnoe stroitel'stvo v RSFSR v gody pervoj pjatiletki 1928-32. M./L. 1960.
- 15 G.Erler: Das Verhältnis von Politik und Kultur in der Sowjetunion 1917-1932: Ein Überblick. In: Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion. Kronberg/Ts. 1978. S. 21
- 16 "Die Kulturrevolution und die zeitgenössische Literatur". (Resolution des Ersten Allunionskongresses der proletarischen Schriftsteller im Anschluß an den Vortrag von L. Averbach. Juli 1928) Zit. n. Eimermacher (1972), S. 362.
- 17 ebd., S. 369
- 18 auf dem 4. RAPP-Plenum im Sept. 1931
- 19 Man sollte diese Entwicklung jedoch nicht als *die* russ. Kulturrevolution bezeichnen und dabei die frühen 20er Jahre vergessen, wie es Sheila Fitzpatrick macht (S.F.: Cultural Revolution in Russia 1928-32. In: Journal of Contemporary History 1974, H. 1, S. 33-53). Bemerkenswert ist jedoch der von der Autorin hrsg. Sammelband "Cultural Revolution in Russia 1928-31" (Bloomington/London 1978), der die Auswirkungen der Kulturrevolution auf die verschiedensten Bereiche aufzeigt.
- 20 s. E.J.Brown: The Year of Acquiescence. In: Literary and Revolution in Soviet Russia 1917-62. Westport 1976. S. 46
- 21 S.T.: Počemu ne udalas' poezdka pisatelej na kolchoz. In: LG 22.4.29
- 22 Die "Litfront" trat vor allem gegen die "plechanovsche Orthodoxie" als Grundlage der Ästhetik auf, s. auch Kap. 2.
- 23 zit. n. Šešukov (1970), S. 294
- 24 NLP 1931, Nr. 13, S. 1
- 25 Angabe nach H.Borland: Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-Year Plan. NY 1950. S. 57
- 26 NLP 1932, Nr. 2, S. 2
- 27 zit. n. Eimermacher (1972), S. 433
- 28 "Über den Verlag 'Molodaja gvardija'" (Verordnung des ZK der RKP(b) vom 29.12.31) zit. n. Eimermacher (1972), S. 425

- 29 A.W.Just: Die Presse der Sowjetunion. Berlin 1931. Die statistischen Angaben des folgenden Kap. stammen - falls keine andere Quelle genannt ist - aus dieser Monographie.
- 30 V.N.Al'ferov: Vozniknovenie i razvitie rabsel'korovskogo dviženija v SSSR. M. 1970
- 31 A.Guski: Zur Entwicklung der sowjetischen Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung 1917-1932. In: Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion (1978), S. 94-104. Von ihm übernehme ich auch die Abkürzung "ABKB" = Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung. Die bei Guski erwähnte Diss. von Steffi Müller zur ABKB (1962, s. Literaturverz.) ist mehr als dürftig und in Auswahl und Wertung völlig vom "kalten Krieg" bestimmt.
- 32 Dieser Aspekt wird auch in den Äußerungen Lenins deutlich, s. Werke Bd. 2, S. 469; Bd. 9, S. 106
- 33 zit. n. Eimermacher (1972), S. 255. Dieser Passus wurde wörtlich aus der Resolution der von der Presseabteilung des ZK einberufenen Versammlung "Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur" (9./10.5.24) übernommen, d.h. er gibt weitgehend die Meinung der Schriftstellerorganisationen wieder.
- 34 zit. n. Al'ferov (1970), S. 106 f.
- 35 s. ZK-Resolution vom Juni 1925: "byt' golosom mass". Al'ferov (1970), S. 107
- 36 zit. n. Eimermacher (1972), S. 308
- 37 Neben den ABK gab es noch die "Kriegskorrespondenten" (voennye korrespondenty) der Armee.
- 38 Just (1931), S. 91
- 39 zit. n. Al'ferov (1970), S. 120
- 40 ebd., S. 85
- 41 ebd., S. 191 f.
- 42 zit. n. Al'ferov (1970), S. 142
- 43 Raboče-krest'janskij korrespondent 1931, Nr. 19/20, S. 16-20
- 44 benannt nach dem Stoßarbeiter Izotov
- 45 Al'ferov (1970), S. 143
- 46 V.Markov: Russian Futurism: A History. Berkeley 1968. Für den Bereich der bildenden Kunst s. Gaßner (1977) und Gaßner/Gillen (1979).
- 47 s. Text in Literaturnye manifesty (1929/1969), S. 77 f.
- 48 ebd., S. 78
- 49 ebd., S. 78-80
- 50 Majakovskij setzt sich noch im März 1917 für die strikte Trennung von Kunst und Politik ein und propagiert "die von der Politik freie Kunst". (s. G.Wilbert: Entstehung und Ent-

- wicklung des Programms der "Linken Kunst" und der "Linken Front der Künste" (LEF) 1917-1925. Gießen 1976. S. 39. In dieser Monographie findet sich auch die umfassendste und beste Darstellung dieser Phase des Futurismus)
- 51 zit. n. H.Huppert: Wladimir Majakowski in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1965. S. 53
- 52 Iskusstvo kommuny 1918, Nr. 4 (Dezember)
- 53 s. Dokumente 5-8 in Eimermacher (1972)
- 54 Gedacht war an ein Redaktionskollegium, das sich mit der späteren Redaktion des "Lef" völlig deckt. Zur Zusammenarbeit wollte man außerdem heranziehen: Gastev, Vinokur, Jakubinskij, Rodčenko, Stepanova, Lavinskij, Papova, Pasternak, Kručnych, Neznamov, Kamenskij, Tatlin, D.Burljuk, T.Tzara, F.Leger, G.Grosz. E.Einstein, Mejerchol'ds Theaterinstitut, den Moskauer Proletkult und die Vchutemas. (s. Wilbert (1976), S. 175)
- 55 Lef Nr. 1, S. 6
- 56 ebd., S. 8
- 57 ebd., S. 7
- 58 ebd., S. 9
- 59 ebd., S. 17. Die Konzeption des "Ultra-Realismus" entwickelte Čužak schon 1912 in seinem Buch "K estetike marksizma".
- 60 zit. bei Čužak (s.o.), Lef Nr. 1, S.26
- 61 Wilbert (1976), S. 116
- 62 Beispiele für diese heute als "Design" zu bezeichnende Produktionskunst s. Lef Nr. 3 sowie Gaßner (1977).
- 63 Lef Nr. 2, S. 150 im Aufsatz "K zadačam dnja"
- 64 zur NOT s. auch Kap. 3 sowie die von K.Hielscher hrsg. Texte in Alternative 122/23, S. 226-247
- 65 Vinokur: Jazyk našej gazety. In: Lef Nr. 6, S. 117-139. Er betont die Notwendigkeit der Erarbeitung einer neuen Zeitungssprache, d.h. es handelt sich auch hierbei um einen Beitrag zum Problem der Faktographie.
- 66 Lef Nr. 6, S. 101-116. Dt. in: J.Striedter, Russischer Formalismus. München 1969. S. 393-431
- 67 zit. n. Striedter (1969), S. 399
- 68 ebd., S. 411
- 69 ebd., S. 413
- 70 ebd., S. 425-27
- 71 Eimermacher (1972), S. 36
- 72 dt. in: B.Arvatov, Kunst und Produktion. Hrsg. u. übers. v. H.Günther/K.Hielscher. München 1972. S. 12
- 73 ebd., S. 36

- 74 ebd., S. 33 f.
- 75 NL 1927, Nr. 1, S. 1
- 76 ebd., S. 32
- 77 ebd., S. 31
- 78 ebd., S. 33
- 79 NL 1927, Nr. 2, S. 33
- 80 ebd., S. 34 (Hervorhebungen von mir)
- 81 NL 1927, Nr. 8/9, S. 1
- 82 NL 1927, Nr. 11/12, S. 48
- 83 ebd., S. 50
- 84 Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Wien 1978. S. 539
- 85 NL 1927, Nr. 11/12, S. 1
- 86 O.Brik in NL 1927, Nr. 11/12, S. 50
- 87 O.Brik: Pazgrom Fadeeva. In: NL 1928, Nr. 5, S. 4 f.
- 88 s. N.Čužak: Opyt učeby na klassike. NL 1928, Nr. 7, S. 9 ff.
Er verurteilt Gor'kij als Vertreter der "adeligen Ästhetik".
- 89 L.Kassil' dokumentiert in seinem Buch die Geschichte eines Gymnasiums anhand von Akten und Aussagen, d.h. er erzählt die "Geschichte eines Dinges".
- 90 V.Trenin: Trevožnyj signal druž'jam. In: NL 1928, Nr. 8, S. 31
- 91 "Vvidu svoego ot'ezda v dlitel'noe zagraničnoe putešestvie V.Majakovskij peredal redaktirovanie žurnala 'Novyj Lef' S.Tret'jakovu." NL 1928, Nr. 8, S. 48
- 92 Der erste Vortrag fand am 26.9.28 im großen Hörsaal des polytechnischen Museums statt, der zweite am 29.9.28 im Gebäude der Leningrader Akademie.
- 93 aus dem Artikel der "Komsomol'skaja Pravda" über den Vortragsabend, zit. n.: Majakovskij, PSS v 13 t. M. 1959. T. 12, S. 504
- 94 aus dem Erläuterungsschreiben Majakovskijs an die Zensurbehörde "Glavlit"; zit. n. Majakovskij (1959), t. 12, S. 701
- 95 NL 1928, Nr. 11, S. 37
- 96 s. hierzu Čužak: "Lef uničtožen - da živet edinyj front izobretatelej na vsech putjach." NL 1928, Nr. 12, S. 32
- 97 S.T.: Prodolženie sleduet. In: NL 1928, Nr. 12, S. 2. Dt. (Fortsetzung folgt) in: Tret'jakov (1972 B), S. 75
- 98 NL 1928, Nr. 12, S. 4; dt. in: Tret'jakov (1972 B), S. 79
- 99 vergl. Erklärung Majakovskijs vom Dez. 1915 (s.o.)
- 100 Majakovskij (1959), T. 12, S. 510
- 101 Reprint hrsg. v. H.Günther, München 1972

- 102 Literatura fakta (1929), S. 8
103 ebd.
104 ebd., S. 9 ff.
105 s. hierzu H.Günther, Proletarische und avantgardistische Kunst. In: Ästhetik und Kommunikation 1973, Nr. 12, S. 62 ff.
106 Literatura fakta (1929), S. 60
107 ebd.
108 zit. n. H.P.Schneider: Dokument und Romanform als Problem in Furmanovs Romanen "Čapaev" und "Mjatež". Frankfurt/Bern/Las Vegas 1977

Anmerkungen zu Kapitel 2.

- 1 Neben der vielzitierten Monographie von E.Žurbina "Iskusstvo očerka", M. 1957 und den Sammelbänden "Ob očerke" (M. 1958) und "Puti sovetskogo očerka" (L. 1958) müssen vor allem die Arbeiten N.I.Gluškovs (Rostov-na-Donu 1966 u. 1969) erwähnt werden.
- 2 Brief Gor'kij's an Žiga vom 15.8.29
- 3 Timofeev/Vengrov: Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov. M. 1952
- 4 Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija, Bd. 5, Spalte 516. S. auch ausführlicher in Bogdanovs Diss. "Problema očer-kogo žanra" (M. 1967)
- 5 ebd., Spalte 517
- 6 Gluškov (1969), S. 52
- 7 Peters: Turgenevs "Zapiski ochotnika" innerhalb der očer-Tradition der 40er Jahre. Berlin 1972. S. 8
- 8 Voßkamp: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. In: Textsortenlehre - Gattungsgeschichte. Hrsg. v. W.Hinck. Heidelberg 1977, S. 29. Beziehung auf Voßkamp, der Gattungen als Selektionsmuster versteht, "in dem die Komplexität des literarischen Lebens auf bestimmte kommunikative Modelle reduziert ist."
- 9 Begriffe nach R.Jakobson
- 10 Gluškov (1969), S. 38
- 11 s. Peters (1972), S. 52 ff. sowie seine Definition des "fiziologičeskij očerka": "'Physiologie' als Bezeichnung einer am Vorbild der Naturwissenschaft orientierten, möglichst exakten und vielseitigen Darstellung eines Typus in seiner Funktion innerhalb der Gesellschaft." ebd., S. 22
- 12 A.G.Cejtlin: Stanovlenie realizma v rusškoj literature (Russkij fiziologičeskij očerka) M. 1965. S. 231 ff.

- 13 B.Kosteljanec: Tradicija boevogo žanra. In: Puti sovjetskogo očerka. L. 1958. S. 3-98
- 14 Žurbina (1957), S. 10; ähnlich Kosteljanec (1958), S. 5 und "Geschichte der russischen Sowjetliteratur" Bd.1. Berlin 1973. S. 369
- 15 P.Jušin: O žanre očerkovoj literatury. In: Ob očerke (1958). S. 54
- 16 Gluškov (1969), S. 217
- 17 Vorwort zur "Fiziologija Peterburga"
- 18 Peters (1972), S. 47. Peters spricht dort von "Wirklichkeits-nähe"
- 19 Gluškov (1969), S. 217
- 20 Zum Problem von Fiktion und Fiktionalität s. J.Landwehr: Text und Fiktion. München 1975. S. 157 ff.
- 21 Jušin (1958), S. 42
- 22 Žurbina (1957), S. 35
- 23 Gluškov (1969), S. 73. Er übernimmt dabei den Sužet-Begriff Gor'kijs.
- 24 s. Anm. 4
- 25 der Begriff des očerks bürgerte sich erst in den 40er Jahren ein.
- 26 s. Anm. 4
- 27 Da die folgende Darstellung nur einen groben Überblick bieten kann, sei auf die ausführlicheren Darstellungen bei Šumskij (1962, Kap. 1) und Dobryševskij (1962) verwiesen.
- 28 Die bislang zu wenig beachteten Texte M.Šaginjan's sind in der Werkausgabe (Sobr. soč. M. 1955-58) leicht zugänglich.
- 29 Kol'covs Werke liegen leider nur unvollständig vor (Izbr. proiz. v 3 tomach. M. 1957). Zur ersten Orientierung sei auf die dt. Auswahl Ausgabe verwiesen: M.K., Iwan Wadimowitsch - Ein Mann von Format. Skizzen, Feuilletons. Frft./M. 1974
- 30 ausführlich bei G.Kratz: Die Geschichte der "Kuznica" Gießen 1979
- 31 Očerki istorij russkoj sovjetskoj žurnalistiki. M. 1968. Bd. 1. S. 187
- 32 ebd., Bd. 2, S. 149
- 33 Agapov war ein enger Mitarbeiter Tret'jakovs (s.u.)
- 34 Da im folgenden nur einzelne Aspekte dieses Themas dargestellt werden, sei auf die Arbeiten von V.Pel't (M.Gor'kij ob očerke. In: Ob očerke, 1958) und A.M.Šumskij (M.Gor'kij i sovjetskij očerk. M. 1962) hingewiesen.
- 35 nicht alle Projekte konnten in der geplanten Form realisiert werden

- 36 Sob. soč. XXX, S. 146
- 37 ebd., S. 147
- 38 ebd.
- 39 ebd., S. 151
- 40 Pis'mo P.Ch.Maksimovu 28.9.28, in: SS XXX, S. 103
- 41 ebd.
- 42 Izvestija 23.8.29, zit. n. SS XXV, S. 53-62
- 43 ebd., S. 59
- 44 Izvestija u. Pravda 7.9.31, zit. n. SS XXVI, S. 144
- 45 Beseda s pisateljami-udarnikami ... 12.6.31, SS XXVI, S. 79. Zum Thema "udarniki" s. auch "Udarniki v literature" (21.5.31), SS XXVI, S. 16-19
- 46 "Naši dostiženija" na poroge vtoroj pjatiletki (3.11.31, Pravda u. Izvestija) zit. n. SS XXVI, S. 377-383.
- 47 "Fakt - ešče ne vsja pravda, on - tol'ko syr'e, iz ktorogo sleduet vyplavit', izvleč' nastojaščuju pravdu iskusstva." Po povodu odnoj polemiki (Izvestija 26.4.32), zit. n. SS XXVI, S. 296
- 48 O literature (ND 1930, Nr. 12), zit. n. SS XXV, S. 257
- 49 zu diesem Problem s. Gumbrecht: Fiktion und Nichtfiktion. In: Funk-Kolleg Literatur. Bd. 1. Frft./M. 1977. S. 188-209
- 50 zit. n. I.Žiga: Očerki, statii, vospominanija. M. 1958
- 51 ebd., S. 398 f.
- 52 ebd., S. 399
- 53 Literatura fakta (1929), S. 22
- 54 V.Percov: Literatura zavtrašnego dnja. M. 1929. S. 37
- 55 ebd., S. 47
- 56 ebd., S. 98
- 57 in überarbeiteter Form auch in LG 18.11.29 unter dem Titel "Nabljudatel' ili učastnik"
- 58 NLP 1929, Nr. 19, S. 59
- 59 ebd., S. 57
- 60 ebd., S. 54
- 61 ebd., S. 55
- 62 zit. n. Luzgin (1931)
- 63 ebd., S. 104
- 64 Hieran wird deutlich, wie stark der Einfluß Bogdanovs noch ist.
- 65 LG 6.1.30
- 66 LG 13.1.30 "V kolchozy"

- 67 LG 3.2.30
- 68 LG 24.2.30 "Na večere očerkistov"
- 69 s. Artikel "Čto vy delaete v kolchoze? Ždem otčetov pisatelej o kolchoznoj rabote". In: LG 7.4.30
- 70 "Na vystavke 'Pisateli i socialističeskoe stroitel'stvo'". In: LG 12.5.30
- 71 M.B.: Problema očerka. In: Naši pozicii. Kritičeskij zbornik. Hrsrg. VOKP. M. 1931. S. 142-155.
- 72 ebd., S. 143, Hervorhebungen von mir.
- 73 ebd., S. 148
- 74 Auch an anderer Stelle setzt er sich explizit von Briks Auffassung vom očerk als "vnesjužetnaja proza" ab (der den Terminus allerdings seinerseits von V.Šklovskij entlehnt hat).
- 75 Als positive Beispiele erwähnt er Stavskij, Žiga und Kušner.
- 76 s. z.B. Artikel in der LG vom 9.9.30 über den Diskussionsabend "Schriftsteller und Dorf" mit Sergej Tret'jakov.
- 77 LG 29.9.30
- 78 LG 29.10.30
- 79 A.Djatlov: Ob očerke. In: K tvorčeskim raznoglasijam v RAPP'e. Sbornik statej. L. 1930. S. 74-82, hier S. 78
- 80 ebd., S. 75 f.
- 81 s. Bericht LG 14.1.31
- 82 "Litfront" hatte sich als "selbständige Organisation innerhalb der RAPP" im August 1930 gebildet. Seither führte die RAPP eine systematische Kampagne gegen die "linke Opposition". S. hierzu Eimermacher (1972), S. 419
- 83 zit. n. Luzgin: Za boevoj chud. očerk. In: ders., dass., L. 1931. S. 23
- 84 ebd., S. 28
- 85 Očerk - što razvedka boem. In: LG 14.1.31
- 86 NLP 1931, Nr. 4, S. 13. V.Stavskij: Ob očerke i očerkiste.
- 87 ebd., S. 14
- 88 NLP 1931, Nr. 4, S. 18
- 89 in Luzgin (1931)
- 90 in: Naša žizn'. M. 1931. Nr. 1, S. 108-112
- 91 zit. n. Žiga (1958), S. 402
- 92 Ob itogach proizvodstvennogo soveščanija očerkistov. Rezoljucija sekretariata RAPP. In: NLP 1931, Nr. 10
- 93 M. 1931
- 94 ebd., S. 204

- 95 ebd., S. 205
- 96 ebd., S. 199
- 97 s. z.B. T.Trifonov: Očerk i pjatiletka. In: LG 14.3.31. u. E.Karp.: Očerkovaja chaltura. In: LG 24.3.31.
- 98 Vsesojuznoe soveščanie rabočich očerkistov. In: LG 25.5.31
- 99 Kr-ov: Očerk - sredstvo pokaza geroev socialističeskogo truda. In: LG 30.5.31
- 100 Itogi soveščanija rabočich-očerkistov. In: LG 30.5.31
- 101 das Schicksal der 1. ständigen Produktionskonferenz (Percov u.a.) ist ungeklärt
- 102 s. LG 2.10.31 u. 3.12.31
- 103 s. LG 23.5.32
- 104 Bobryšev: Ob očerke. In: ND 1932, Nr. 8
- 105 ND 1933, Nr. 1, S. 86
- 106 Podgotovka k vsesojuznomu soveščaniju očerkistov. Izučim očerkovuju literaturu. In: LG 6.3.34
- 107 s. Nakanune soveščanija očerkistov. In: LG 16.3.34
- 108 Bobrysev: Očerk - bol'saja literatura. In: ND 1934, Nr. 5, S. 116
- 109 ebd., S. 115
- 110 ND 1934, Nr. 5, S. 126
- 111 ebd., S. 127
- 112 ebd., S. 140
- 113 ebd., S. 148
- 114 ebd., S. 159
- 115 s. Očerk - boevoe oružie pjatiletki. Vsesojuznoe soveščanie po chudožestvennomu očerku. In: LG 10.6.34
- 116 s. ebd.
- 117 ebd.
- 118 ebd.
- 119 s. Na vsesojuznom soveščanii po chudožestvennomu očerku. In: LG 12.6.34
- 120 M.P.: Boevaja forma literatury. In: ND 1934, Nr. 7/8, S. 165
- 121 ebd., S. 164
- 122 ND 1934, Nr. 7/8, S. 166. Vergl. Literatura fakta (1929), S. 60, 2. Absatz
- 123 ebd., S. 168
- 124 ND 1934, Nr. 7/8, S. 172
- 125 ebd., S. 177

- 126 s. "Ablauf der Konferenz" (Zitat!)
- 127 ND 1934, Nr. 7/8, S. 179
- 128 ebd., S. 180
- 129 Schmitt/Schramm übersetzen "očerk" mit "Werk", s. russ. Text in: Šumskij (1962), S. 29
- 130 zit. n. Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Hrsg. v. Schmitt/Schramm. Frft./M. 1974. S. 109. S. Anm. 129!
- 131 ebd., S. 110
- 132 ebd., S. 91
- 133 ND 1935, Nr. 10, S. 156
- 134 ebd., S. 159, ähnlich Nikolaj Zarudin im gleichen Heft
- 135 ND 1935, Nr. 12, S. 149
- 136 ebd.
- 137 ebd., S. 154
- 138 ebd., S. 156
- 139 ebd., S. 155

Anmerkungen zu Kap. 3.

- 1 s. z.B. den Materialienband Sergej Tretjakow: Ich will ein Kind haben. Hrsg. E.Ditschek. Perlin (im Druck)
- 2 zu dieser Phase s. S.Tret'jakov: Štyk strok. In: NL 1928, Nr. 8, S. 55-75. Außerdem: D.A.Račkov, Iz istorii stanovlenija soverskoj počzii na Dal'nem vostoce (Dal'nevostoč-kij period S.Tret'jakova). In: Voprosy soverskoj litera-tury. Chabarovsk 1965
- 3 dt. in: Ästhetik und Kommunikation 1971, H. 4, S. 84-89
- 4 ebd., S. 85; Lef 1, S. 196
- 5 ebd., S. 86; Lef 1, S. 197
- 6 ebd., S. 87; Lef 1, S. 200
- 7 ebd., S. 88; Lef 1, S. 201
- 8 s. Aufsatz LEF i NEP in: Lef 2, S. 70 f.; dt. in: Tret'jakov (1972 B)
- 9 Iskusstvo v revoljucii i revoljucija v iskusstve". In: Gorn 1923, Nr. 8; dt. in: Tret'jakov (1972 B), S. 7-14, hier S. 8
- 10 ebd., S. 14
- 11 "Wesentlich ist sicherlich etwas anderes - wie er (der Mensch) durch die Revolution auf neue Art sieht, fühlt und alle ihn umgebenden Gegenstände benennt." ebd., S. 11. Vergl. Šklovskij!

- 12 genauere Angaben sind den folgenden Texten zu entnehmen:
A.Fevral'skij, Beschreibung der Aufführung "Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste". In: Gorsen/Knödler-Bunte, Proletkult Bd. 2. (1975). S. 103-111. - Ein Experiment der Theaterarbeit (Gorn 8, 1923). Dt. in Gorsen/Knödler-Bunte (1975), S. 111 ff. - L.M.Strauch: Dva Sergeja Michajloviča. In: Tret'jakov (1966), S. 174-185. - K.Hielscher: S.M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult. (1921-1924). In: Ästhetik und Kommunikation 1973, H. 3, S. 64-75
- 13 s. gleichnamigen Aufsatz in Lef 3 (Juni/Juli 1923). Dt. in Gorsen/Knödler-Bunte (1975)
- 14 ebd., S. 118
- 15 ebd.
- 16 S.T.: Teatr attracionov. In: Oktjabr' mysli 1924, Nr. 1, S. 53-56. Dt. in: Gorsen/Knödler-Bunte (1975)
- 17 ebd., S. 131
- 18 s. K.Hielscher (1973) sowie B.Rostockij: Dramaturg-agitator. In: Tret'jakov (1966), S. 207-240
- 19 ebd., S. 217
- 20 S.T.: Po povodu "Protivogazov". In: Lef 4, S. 108
- 21 zur "Melodrama-Diskussion" s. F.Mierau in Tret'jakov (1972 M), S. 464 f.
- 22 S.T.: Po povodu "Protivogazov", zit. in der Übers. von Mierau in Tret'jakov (1972 M), S. 452
- 23 in: Oktjabr' mysli 1924, Nr. 1, S. 30
- 24 ebd., S. 31
- 25 s. hierzu Mierau in Tret'jakov (1972 M), S. 467 ff.
- 26 S.T.: O p'ese "Ryči, Kitaj?". In: Tret'jakov (1966), S. 159
- 27 M./L. 1930, S. 5
- 28 s. hierzu Fevral'skij: S.M.Tret'jakov v teatre Mejerchol'da. In: Tret'jakov (1966), S. 196
- 29 S.T.: O p'ese "Ryči, Kitaj", S. 159
- 30 zur Karlsruher Inszenierung s. Anm. 1
- 31 Čto pišut dramaturgi. S.M.Tret'jakov. In: Rabis 1929, Nr. 11, S. 7
- 32 ebd.
- 33 S.T. zit. n. Fevral'skij: S.M. Tret'jakov v teatre Mejerchol'da. In: Tret'jakov (1966), S. 202
- 34 Čto pišut dramaturgi, s.o.
- 35 S. 33-58
- 36 ebd., S. 33

- 37 ebd.; "Osja" kann sich auch auf Osip Brik beziehen
- 38 A.Gastev: Geradebiegen des Volkes (1922). Übers. K. Hielscher. In: Alternative 122/23, S. 242-246, hier S. 243 f.
- 39 S.T.: Moskva - Peking, S. 34
- 40 Völlig unerklärlich erscheint, daß in verschiedenen Darstellungen die Dauer des Aufenthalts mit 1/2 Jahr angegeben wird, obwohl sich S.T. mit Sicherheit vom Februar 1924 bis Juni 1925 in Peking aufhielt. Selbst F.Mierau unterläuft dieser Fehler, s. Tret'jakov (1972 M), S. 498!
- 41 S.T.: Čžungo. M./L. 1927. S. 6
- 42 ebd.
- 43 ebd., S. 5
- 44 ebd., S. 221
- 45 S.T.: Svanetija. M. 1928. S. 3
- 46 ebd., S. 13
- 47 vergl. die entsprechende Opposition in den Kolchosskizzen!
- 48 M./L. 1930, S. 63
- 49 ebd., S. 14
- 50 s. hierzu: Istorija sovetskogo kino 1917-1967. Bd. 1. M. 1969. S. 501
- 51 NL 1927, Nr. 8/9, S. 87
- 52 ebd.
- 53 Proizvodstvennyj scenarij. In: NL 1928, Nr. 2, S. 29-34, hier S. 33. Dt. in: Tret'jakov (1972 B), S. 54
- 54 ebd., S. 34; dt. ebd., S. 56
- 55 NL 1927, Nr. 8/9, S. 88
- 56 ebd.
- 57 ebd.; ein Bild aus dem Film findet sich in NL 1927, Nr. 12
- 58 NL 1927, Nr. 8/9, S. 87
- 59 opit.cit., S. 5
- 60 s. ausführlich: Istorija sovetskogo kino (1969), S. 632-640
- 61 ebd., S. 643
- 62 ebd., S. 629 ff.
- 63 NL 1927, Nr. 10, S. 28
- 64 ebd., S. 29
- 65 s. Aufsatz Čem živo kino: "Agitacionnaja fil'ma idet drugim putem. Ona apelliruet ne stol'ko k intellektu, stol'ko k émocional'noj storone čeloveceskoj ličnosti, ona sozdaet razvjadi i provaly vozbuždenija, ona organizuet naši sim-

- patii okolo odnich poljusov i sguščæet antipatii okolo drugih." In: NL 1928, S. 28
- 66 NL 1927, Nr. 11/12, S. 70
- 67 NL 1928, Nr. 12, S. 44
- 68 NL 1928, Nr. 4; zit. n. Tret'jakov (1972 M), S. 498 f.
- 69 zit. n. NL 1927, Nr. 7, S. 14. In der Auflage von 1935 fehlt dieser Absatz!
- 70 zit. n. der dt. Übersetzung von A.Kurella. Darmstadt/Neuwied 1974, S. 5
- 71 Lukács: Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwald. In: Die Linkskurve 4 (1932), Nr. 8, S. 33
- 72 s. hierzu die Ausführungen Tret'jakovs im Vorwort (Tret'jakov 1962)
- 73 s. Mierau (1976), S. 128
- 74 Abschluß des Nachworts 21.2.30. Erschien im selben Jahr. Es handelt sich jedoch um kein Bio-Interview, wie F.Mierau behauptet, da "Bio" für "Biographie" steht und der Begriff deshalb für Werke wie "Dën Si-Chua" reserviert bleiben soll!
- 75 V.Mačavariani/S.Tret'jakov: V Tannu-Tuvu. M. ²1931. S. 7
- 76 s. z.B. die Kritik von I.Zubkovskij-Zond: Lefovcy na praktike. V.Mačavariani i S.Tret'jakov "v Tannu-Tuvu" 1930 g. In: NLP 1931, Nr. 27, S. 47 f.
- 77 S.T.: Iskusstvo v revoljucii i revoljucija v iskusstve. (Gorn 1923, Nr. 8), zit. n. ders. (1972 B), S. 11 f.
- 78 S.T.: LEF i NEP (Lef 2, 1923), zit. n. ders. (1972 B), S. 97
- 79 S.T.: Novyj Lev Tolstoj. In: NL 1927, Nr. 1, S. 37; zit. n. ders. (1972 B), S. 97
- 80 ebd.
- 81 ebd.
- 82 S.T.: Unser Kino. Zit. n. Tret'jakov (1972 B), S. 60
- 83 NL 1928, Nr. 2, S. 32; dt. in: Tret'jakov (1972 B), S. 53
- 84 NL 1928, Nr. 7, S. 45; dt. in: Tret'jakov (1972 M), S. 197 f.
- 85 NL 1928, S. 77
- 86 NL 1928, Nr. 12, S. 43; dt. in: Tret'jakov (1972 B), S. 80
- 87 ebd.
- 88 A.K.Gastev: Geradebiegen des Volkes (1922), zit. n. Alternative 122/23, S. 244
- 89 S.T.: Die Tasche (1933), zit. n. Tret'jakov (1972 B), S. 86
- 90 LF, S. 66; dt. in: Tret'jakov (1972 B), S. 81
- 91 ebd., S. 69; dt. ebd., S. 83

- 92 ebd.
- 93 ebd., S. 70; dt. ebd., S. 84
- 94 S.T.: Pišite očerki. In: Pionerskaja Pravda v. 6.4.29
- 95 S.T.: Kak pisat' očerki. In: Pionerskaja Pravda 25.4.29
- 96 s. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Stuttgart 1974
- 97 s. hierzu: K.Hielscher, Futurismus und Kulturmontage. Zu Eisensteins Montagebegriff. In: Alternative 122/23, S. 266 ff.
- 98 A.K.Gastev: Rüstet Fuch Monteure! (1923) In: Alternative 122/23, S. 238
- 99 ebd., S. 241
- 100 LF, S. 18
- 101 ebd., S. 22
- 102 ebd., S. 219 ff.
- 103 V.Š.: K tehnike vne-sjužetnoj prozy. In: LF, S. 222
- 104 s. hierzu auch: Lachmann (1973)
- 105 S.T.: S novym godom! S novym Lefom! In: NL 1928, Nr. 1, S. 1
- 106 zit. n. Tret'jakov (1972 B), S. 119 f.
- 107 S.T.: Prodolženie sleduet. In: NL 1928, Nr. 12, S. 3; dt. in: Tret'jakov (1972 B), S. 77
- 108 S.T.: B'em trevogu. In: NL 1927, Nr. 2, S. 5; dt. in: Tret'jakov (1972 E), S. 42
- 109 S.T.: Ocenka chudožestvennogo oformlenija desjatioktjabrja. In: NL 1927, Nr. 10, S. 7; dt. in: Tret'jakov (1972 B), S. 47
- 110 S.T.: Skvoz' neprotertye očki. In: NL 1928, Nr. 10, S. 20; dt. in Tret'jakov (1972 E), S. 111
- 111 S.T.: Na kolchozy. In: NL 1928, Nr. 11, S. 9; dt. in: FH, S. 30 f.
- 112 NL 1928, Nr. 12, S. 2; dt. in: Tret'jakov (1972 B), S. 75 (Hervorhebungen von mir)
- 113 ebd., S. 2 f.; dt. ebd., S. 76
- 114 ebd., S. 4; dt. ebd., S. 79
- 115 s. S.T.: Bol'shaja ošibka. In: NL 1928, Nr. 11, S. 1 f.
- 116 Ni Lef, ni Ref. In: LG 2.12.29, unterzeichnet von Čužak, Percov und Tret'jakov. Außerdem: S.T., Postroimsja v bri-gady. In: LG 6.1.30
- 117 "My, publicisty-faktoviki, budem razvivat' i utočnjat' metody publicističeskoj raboty, namečenoj v knige "Literatura fakta". In: Ni Lef, ni Ref, LG 2.12.29
- 118 S.T.: O tom že (Pisatel' na kolchoze). In: LF, S. 195; dt. in Tret'jakov (1972 M), S. 231

- 119 S.T.: S.Tretjakov. In: Die Literatur in der Sowjetunion. 1934, H. 7/8. Zit. n. Tret'jakov (1972 B), S. 141
- 120 S.T.: Mesjac v derevne, S. 12 f.; dt. in: FH, S. 23
- 121 Leider liegen über seine Auftritte auf verschiedenen očerki-Konferenzen in dieser Zeit keine genauen Informationen vor. Es handelt sich im einzelnen um die "All-sowjetische Konferenz der Arbeiter-očerki" (23.-26.5.31) sowie die erste und zweite "Produktionskonferenz der Schriftsteller-očerki" der Pravda (29.9. u. 30.11.31).
- 122 V.S.: Poiski optimizma. M. 1931. S. 4. Der gesamte 3. Teil ist S.T. gewidmet, die Polemik nimmt aber meist verschlüsselte Form an.
- 123 in: LG 7.11.31
- 124 S.T.: Strana A-E. Očerki. M. 1932. S. 5
- 125 in ND 1933, Nr. 4
- 126 ebd., S. 95
- 127 ebd.
- 128 S.T.: Ljudi na rel'sach. M. 1933. S. 3
- 129 ebd., S. 6
- 130 S.T. folgt hier der Auffassung vom Fakt als "Freund" und Fakt als "Feind" (s.o.).
- 131 S.T.: Ljudi na rel'sach. S. 30. In diesem Zusammenhang sei auch an Tret'jakovs Drehbuch zum Film "Parovoz D 1000" erinnert (s.o.).
- 132 ebd., S. 47
- 133 später unter dem Namen "Internationale Literatur" (Meždu-narodnaja literatura)
- 134 Unsere Zeit VI (1933), Nr. 3; zit. n. Tret'jakov (1972 B), S. 86
- 135 ebd., Hervorhebungen von mir
- 136 Unsere Zeit VI (1933), Nr. 9; abgedruckt in Tret'jakov (1972 B), S. 99-102
- 137 s. Brief an Brecht vom 15.7.33; abgedruckt in: Mierau (1976), S. 259 f.
- 138 S.T.: Évoljucija žanra. In: ND 1934, Nr. 7/8; dt. in: Tret'jakov (1972 M), S. 271-278
- 139 ebd., S. 160; dt. ebd., S. 271
- 140 ebd., S. 161; dt. ebd., S. 273
- 141 Der folgende Einschub lehnt sich an das Kapitel "Der positive Held" der noch unveröffentlichten Monographie H. Günthers über den Sozialistischen Realismus an.
- 142 S.T.: Évoljucija žanra, S. 161; dt. S. 273
- 143 ebd., S. 161; dt. ebd., S. 274

- 144 ebd., S. 162; dt. ebd., S. 278
- 145 In: Die Literatur in der Sowjetunion 1934, Nr. 7/8. Auch in: Tret'jakov (1972 B), S. 141-143
- 146 s. Übersetzung der Rede in: Schmitt/Schramm (1974), S. 225-230
- 147 ebd., S. 229 f.
- 148 Merkwürdigerweise bedient er sich damit einer alten Lösung der VAPP (s. Kap. 1).
- 149 zur Reise s. Graf: Reise in die Sowjetunion 1934. Darmstadt/Neuwied 1974
- 150 Brief an Brecht vom 8.9.34, zit. n. Mierau (1976), S. 263 f.
- 151 s. S.T.: Podnjat' na radiovolne. In: Večernjaja Moskva v. 20.10.34
- 152 S.T.: Kniga bol'soj obličitel'noj sily. In: Pravda v. 1.11.34
- 153 erinnert sei an den Plan eines Doppelromans (s.o.)
- 154 Pravda 1.11.34
- 155 Tscheljuskin. M./L. 1934. S. 7
- 156 Einzelne Porträts werden schon ab 1933 publiziert. Das Plivier-Porträt wurde später nicht in das Buch aufgenommen.
- 157 Ljudi odnogo kostra. In: Tret'jakov (1962), S. 445; dt. in: Tret'jakov (1972 M), S. 287
- 158 ebd., S. 453; dt. ebd., S. 297
- 159 ebd., S. 456; dt. ebd., S. 300f.
- 160 S.Tret'jakov/S.Telingarter: Džon Chartfil'd. Monografija. o.O. 1936. (Aufl. 5000). S. vor allem S. 79!
- 161 Der sowjetische Regisseur Mark Rozovskij erarbeitete eine Dramenfassung dieser Skizze. S.: Drugogo puti net. Insce-nirovannye stranicy proizvedenij zarubežnych pisatelej. M.: Sovetskaja literatura 1971. S. 118-141.
- 162 Tret'jakov (1962), S. 472; dt. in: Tret'jakov (1972 B), S. 146
- 163 Pravda v. 30.7.36. Die Rezension ist insgesamt sehr positiv.
- 164 Eine deutsche Gesamtausgabe erscheint unbedingt wünschenswert. Zu entsprechenden Überlegungen s. Mierau: Scheitern oder Korrektur. Tret'jakovs Konzept der "linken Kunst" in "Menschen eines Scheiterhaufens" (1936). In: Kürbiskern 1975, Nr. 4, S. 92-98. Ähnlich auch in ZfSl XXI (1976), S. 90-95
- 165 Brief an Graf v. 12.6.35. In: Graf (1974), S. 165. Zu dem Projekt s. auch: S.T.: Slušajte signal. In: LG 20.5.35
- 166 Tret'jakov (1962), S. 728

- 167 Slavische Rundschau 8 (1936), S. 1-13
- 168 ebd., S. 5; vergl. "Žiznestroenie"
- 169 ebd., S. 9
- 170 ebd., S. 11
- 171 ebd.
- 172 ebd., S. 13
- 173 in: V pomošč' rajonnoj gazete. M. 1934. S. 12-15
- 174 ebd., S. 12
- 175 ebd., S. 13
- 176 ebd., S. 14
- 177 ebd., S. 15
- 178 ebd., S. 14

Anmerkungen zu Kap. 4

- 1 E.S.: Kritik der literarischen Reportage. München 1977
- 2 G.Q.: Die Komposition der Kisch-Reportage. Leipzig 1963
- 3 Statistische Angaben, deren Quellen im Text nicht separat aufgeführt sind, entstammen der umfangreichen Arbeit von Jasny (1949). Als Kontrast zur mehrfach zitierten Auffassung von Lorenz (1976) sei auf M.Lewin (1966) hingewiesen. Zur Geschichte der Kollektivierung bis 1929 s. auch: Carr/Davies, Foundations of a Planned Economy 1. Harmondsworth 1974.
- 4 Anweiler/Ruffmann (1973), S. 6 ff.
- 5 Zahlen nach Schiller: Die Landwirtschaftspolitik der Sowjets und ihre Ergebnisse. Berlin 1943. S. 12
- 6 Lorenz (1976), S. 185
- 7 s. hierzu Miller: 100 000 Tractors. The MTS and the Development of Controls in Soviet Agriculture. Cambridge (Mass.) 1970
- 8 s. hierzu: R.Jakobson, Linguistik und Poetik. In: ders., Poetik. Frft./M. 1979. S. 83 ff.
- 9 "Zemka" - bestimmte Weizensorte
- 10 NL 1927, Nr. 8/9, S. 87 f., s. z.B. auch den očerk "Krieg und Frieden" (Vojna i mir) in Smena 1931, Nr. 16 u. 17
- 11 1001 r., S. 58 f. - "Trudoden" war die Einheit zur Messung der individuellen Arbeitsleistung.
- 12 Termini nach H.Weinrich (1963, 1967)
- 13 LF, S. 17 f.
- 14 S.T.: Obrazoborčestvo. In: NL 1928, Nr. 12, S. 43. Hervorhebungen von mir. Vergl. die ungenaue Übersetzung bei

Mierau (1976), S. 171 f.. Ungenau ist aber auch das Selbstzitat Tret'jakovs. Die Originalstelle in "Svanetija" (S. 3) lautet: "Verchnjaja Svanetija, esli gljanut' sverchu - drevesnyj list; srednjaja žila - Ingur; bokovye - potoki. Za verchušku list étot pripodnjat na 1,5 kilometra nad urovnem morja ..."

- 15 FH, S. 26
- 16 FH, S. 30 - Vyzov, S. 11
- 17 FH, S. 60 - Vyzov, S. 44
- 18 s. Parenthese FH, S. 31 unten; also quasi "Rückfalle"
- 19 FH, S. 143 - Vyzov, S. 152
- 20 s. z.B.: FH, S. 37 - Vyzov, S. 19; FH, S. 188 - Vyzov, S. 217 f.; Vyzov, S. 233
- 21 FH, S. 222 ff. - Vyzov, S. 288 ff.
- 22 FH, S. 258 - Mesjac, S. 17
- 23 FH, S. 332 - Mesjac, S. 134
- 24 1001 r., S. 91
- 25 FH, S. 134 - Vyzov, S. 153
- 26 FH, S. 213 - Vyzov, S. 256
- 27 1001 r., S. 102
- 28 FH, S. 120 ff. - Vyzov, S. 111 ff.
- 29 zit. n. Eimermacher (1972), S. 65
- 30 FH, S. 294 - Mesjac, S. 64
- 31 s. hierzu die Ausführungen von Schütz (1977) über die Naturmetaphorik bei Erik Reger (Bei Kilometerstein 208. Naturgeschichte einer Brückenmontage. 1929) und Heinrich Hauser (Feldwege nach Chicago. 1931). Hier finden sich auch Anmerkungen zur Kriegsmetaphorik (S. 75 ff.)
- 32 FH, S. 122 - Vyzov, S. 118
- 33 1001 r., S. 5
- 34 FH, S. 82 - Vyzov, S. 69
- 35 FH, S. 200 - Vyzov, S. 240
- 36 ebd.
- 37 FH, S. 294 - Mesjac, S. 65, in diesem Fall hat die Metapher Modellcharakter
- 38 FH, S. 142 - Vyzov, S. 151
- 39 FH, S. 256 - Vyzov, S. 326
- 40 FH, S. 69 - Vyzov, S. 53
- 41 FH, S. 68 - Vyzov, S. 52; ebenso werden aus "Sitzen" - "eiserne Sättel der Mähmaschinen" u.a.m.
- 42 Vyzov, S. 117

- 43 FH, S. 332 - Mesjac, S. 134, russ. wörtl. Entsprechung
- 44 1001 r., S. 80
- 45 Schütz (1977), S. 76
- 46 FH, S. 31 f. - Vyzov, S. 13 f.
- 47 FH, S. 239 - Vyzov, S. 308, russ. wörtl. Entsprechung, s. auch FH, S. 135 - Vyzov, S. 144 "Unkraut"
- 48 FH, S. 326 - Mesjac, S. 127
- 49 FH, S. 311 - Mesjac, S. 84
- 50 FH, S. 131 - Vyzov, S. 139 f.
- 51 FH, S. 259 - Mesjac, S. 19; FH, S. 230 - Vyzov, S. 298; FH, S. 268 - Mesjac, S. 29
- 52 FH, S. 97 - Vyzov, S. 86; s. z.B. auch: FH, S. 191 - Vyzov, S. 221
- 53 Vyzov, S. 42; FH, S. 166 - Vyzov, S. 176; FH, S. 261 - Mesjac, S. 20
- 54 FH, S. 94 - Vyzov, S. 83
- 55 FH, S. 140 - Vyzov, S. 149
- 56 behandelt werden hier nur Fälle mit organischen Bildspendern in den anderen Fällen s. nächstes Kap.
- 57 FH, S. 60 - Vyzov, S. 44
- 58 s. z.B.: FH, S. 88 - Vyzov, S. 75; FH, S. 149 - Vyzov, S. 158 u.a.m.
- 59 FH, S. 46 - Vyzov, S. 74
- 60 Belege im gesamten Text
- 61 s. auch Kap. 4.4
- 62 Mesjac, S. 7
- 63 FH, S. 251 - Vyzov, S. 321
- 64 FH, S. 302 - Mesjac, S. 75
- 65 FH, S. 244 - Vyzov, S. 314
- 66 FH, S. 323 - Mesjac, S. 123; diese Instrumente wurden traditionell von Kulaken gespielt, die inzwischen vertrieben waren.
- 67 FH, S. 75 - Vyzov, S. 60; FH, S. 165 - Vyzov, S. 175; FH, S. 79 - Vyzov, S. 63
- 68 FH, S. 61 - Vyzov, S. 45
- 69 1001 r., S. 115 f. - 1001 dt., S. 101
- 70 Vyzov, S. 274
- 71 FH, S. 70 - Vyzov, S. 54
- 72 FH, S. 330 - Mesjac, S. 132
- 73 s. A.J.Greimas: Strukturelle Semantik. Braunschweig 1971

- 74 FH, S. 61 - Vyzov, S. 65
- 75 s. auch die Figur der "Agronomin" Milda in "Choču rebenka"
- 76 s. letztes Kapitel von 1001 r. "Estestvennoe čudo". Das "Wunder" besteht in der Verwandlung der "baba" zur "kolchoznica". Zum Problem der Darstellung der Frau s. auch: K.Hielscher, Die Rolle der Frau in Büchern über die Kollektivierung der Landwirtschaft. In: Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion (1978), S. 48-56.
- 77 1001 r., S. 123
- 78 FH, S. 76 - Vyzov, S. 60
- 79 FH, S. 32 - Vyzov, S. 14
- 80 s. z.B. "Čto nužno brigadiru?" in Mesjac
- 81 FH, S. 202 - Vyzov, S. 244
- 82 FH Ø (!) - Vyzov, S. 277; s. auch Kap. 1.1
- 83 FH, S. 141 - Vyzov, S. 150
- 84 Tret'jakov (1972 B), S. 119 f.
- 85 vergl. auch die Tagesabläufe des načpolit und der Evdokina in 1001 r., Kap. 1 u. 7
- 86 s. LF, S. 61
- 87 vergl. auch die Fotos im russ. Text
- 88 allerdings natürlich nur bei Vorliegen einer Handlung
- 89 Vyzov, S. 225 f.
- 90 FH, S. 376 - Mesjac, S. 195
- 91 Mesjac, S. 244; der očerks schildert die Verwechslung eines Kulturtrupps mit einer Banditenbande.
- 92 1001 r., S. 95; Thema des očerks: Wandzeitung
- 93 FH, S. 400, in Abweichung vom russ. Text, s. Kap. 4.6
- 94 FH, S. 215 - Vyzov, S. 285
- 95 deutsch auch als "Die schwarze Küste" in: Frühe sowjetische Prosa 1918-1941, Bd. 2. Hrsg. F.Mierau. Berlin/Weimar 1978. S. 224-232
- 96 ebd., S. 224
- 97 sogar innerhalb eines Satzes wird vom Russ. zum Dt. gewechselt
- 98 hierher nahm Mierau den Titel für seine Übersetzung
- 99 1001 r., S. 59 f.
- 100 ebd., S. 61
- 101 aus dem Jahr 1859
- 102 allerdings sind bei Tolstoj Fabel und Sujet reduziert und für die damalige Zeit erstanlich einfach angelegt
- 103 FH, S. 299 - Mesjac, S. 72

- 104 ebd.
- 105 FH, S. 300 f. - Mesjac, S. 73
- 106 FH, S. 301 f. - Mesjac, S. 75 f.
- 107 FH, S. 308 - Mesjac, S. 83
- 108 zit. n. Mierau (1976), S. 108, Replik auf Aristoteles
- 109 Vyzov, S. 134
- 110 auch chronologisch gehört er nicht an diese Stelle, denn der 3. Teil beschreibt Tret'jakovs 3. Aufenthalt im Frühjahr, die dargestellte Feier findet jedoch im September beim 4. Aufenthalt statt (was zur eigentlich falschen Überschrift des 3. Teils führt: "September 1930").
- 111 Teile wurden ins dt. Vorwort übernommen.
- 112 darunter eine siebenseitige, abgeschlossene Episode
- 113 die Verleihung des Leninordens an Martovickij wirkt wie nachträglich hinzugefügt (und ist es wohl auch)
- 114 FH, S. 400
- 115 zu bedauern ist hingegen der Fortfall der Fotos und die teilweise divergierende drucktechnische Gestaltung - in "Vyzov" sind Zitate und andere typisch faktographische Elemente deutlicher hervorgehoben!
- 116 s. hierzu auch Kap. 4.5.2
- 117 Brief an Brecht vom 15.7.33, zit. n. Mierau (1976), S. 260
- 118 NLP 1930, Nr. 9, S. 47 ff.
- 119 L.Korelin: Očerki i fel'ton v gazete. In: NLP 1930, Nr. 10, S. 56 ff.
- 120 L.Korelin: Očerki kollektivizacii. In: NLP 1930, Nr. 12, S. 91
- 121 NLP 1930, Nr. 12, S. 91
- 122 In: Luzgin (1931), S. 20-22
- 123 ebd., S. 20
- 124 ebd., S. 20 f.
- 125 Krasnaja nov' 1931, Nr. 2, S. 172 f.
- 126 ebd., S. 171
- 127 ebd., S. 172
- 128 NLP 1931, Nr. 12, S. 31
- 129 LG 10.7.31
- 130 Brief vom 17.9.35. Zit. n. Graf: Reise in die SU 1934 (1974), S. 167 f.
- 131 D.K.: Knigi o politotdelach. In: LG 18.3.34. Stavskij rezensierte außerdem Jakovlevs "Ogni v pole", Ivan Kataevs "Vstreča" sowie S.I.Kanatčikovs "Opora".
- 132 V.S.: Očerki ob očerkach. In: LG 8.4.34

- 133 E.T.: Kolchoznaja tema i knigi o politotdelach. In: LG 10.4.34
- 134 M.Luzgin: Za boevoj chudožestvennyj očerk. In: ders., (1931), S. 22
- 135 V.Dobryševskij: V bor'be za novoe. Očerki i očerkisty 20-30-ch godov. In: Puti sovetskogo očerka (1958), S. 149
- 136 W.Stawski: Sturm über der Staniza. Wien/Berlin 1932
- 137 V.Stavskij: Stanica. Kubanskie očerki. 2e izd. M./L. 1929
- 138 ebd., S. 175
- 139 Stawski: Sturm über der Staniza (1932), S. 71 - Stavskij: Razbeg. M./L. 1931, S. 63
- 140 Sturm, S. 71 - Razbeg, S. 63
- 141 Sturm, S. 100 - Razbeg, S. 90
- 141 Sturm, S. 322 - Razbeg, S. 279 f.
- 143 Sturm, S. 7 - Razbeg, S. 9
- 144 Interessanterweise ähneln sich die Schlußsätze von "Razbeg" und "Vyzov":
Razbeg: Hinter ihm leuchtet der Himmel im Widerschein der elektischen Lichter der Staniza und des Sowjetputes.
Vyzov: Die Dreihundertkerzen-Birne erlosch. Die Kommune trat in das elfte Jahr ihres Bestehens.
Diese typische Einschätzung der Elektrizität geht offensichtlich zurück auf Lenins Formel "Kommunismus - das ist Sowjetmacht + Elektrifizierung des ganzen Landes."
- 145 Der dritte Band Stavskijs "Na grebne" setzt den eingeschlagenen Weg konsequent fort und wird weder von Stavskij noch den Kritikern als Werk der očerk-Literatur bezeichnet.

Anmerkungen zu Kap. 5.

- 1 8. Auflage, Neuwied 1976
- 2 Gespräch mit G.Wallraff: Über die Wirkung realistischen Schreibens. In: linkskurve 1979, Nr. 2, S. 17 ff.
- 3 Roman Jakobson (1979), S. 92
- 4 Schulte-Sasse: Literarische Wertung. Stuttgart ²1976, S. 204
- 5 zit. n. Mierau (1976), S. 170
- 6 S.T.: LEF i NEP. In: Lef 2 (1923); zit. n. Tret'jakov (1972 B), S. 20
- 7 Wirkungen in der Praxis. In: G.W., Neue Reportagen. Reinbek 1974. S. 132
- 8 zit. n. Literaturmagazin 4. Reinbek 1975. S. 59 f.
- 9 zit. n. In Sachen Wallraff. Köln 1975. S. 37
- 10 Tret'jakov (1972 B), S. 120

- 11 s. Hübner: Dokumentarliteratur als Produktivkraft. In: Lesen 4. Opladen 1976
- 12 Auf pauschale Diskriminierungen der Dokumentarliteratur bei G.K.Pallowski (1971) soll hier nicht eingegangen werden, da sich Behauptungen wie die, der Rezipient unterscheide nicht zwischen fiktionaler und dokumentarischer Literatur durch die Wirkungen der Wallraffschen Reportagen widerlegen lassen.
- 13 Wirkungen in der Praxis (1974), S. 134
- 14 s. O.Negt: Wallraffs Untersuchungsarbeit in Bereichen der unterschlagenen Wirklichkeit. In: In Sachen Wallraff (1975), S. 105 ff.
- 15 Negt/Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung. Frankfurt 1976
- 16 ebd., S. 11
- 17 ebd., S. 61 f.
- 18 zit. n. Phantasie und Verantwortung. Frankfurt 1975. S. 30
- 19 G.W.: Vom Ende der Eiszeit. In: Literatur. Reader zum Funk-Kolleg Bd. 2. Frft./M. 1977. S. 300
- 20 Wirkungen in der Praxis (1974), S. 133
- 21 G.W.: Von einem der auszog und das Fürchten lernte. München 1970. S. 98
- 22 s. hierzu: Negt (1975), S. 110 f.
- 23 s. hierzu: R.Dithmar, Günter Wallraffs Industriereportagen. Kronberg 1973. S. 52 ff.
- 24 Von einem der auszog ... (1970), S. 73
- 25 ebd., S. 43
- 26 Negt (1975), S. 107
- 27 In Sachen Wallraff (1975), S. 43
- 28 zit. n. Dokumentarliteratur. München 1973. S. 184
- 29 In Sachen Wallraff (1975), S. 52
- 30 zit. n. P.Kühne: Arbeiterklasse und Literatur. Frft./M. 1972. S. 251
- 31 ebd., S. 195
- 32 ebd., S. 194
- 33 ebd., S. 195
- 34 Vom Ende der Eiszeit (1977), S. 298 f.
- 35 In Sachen Wallraff (1975), S. 42
- 36 Die Aktionen und Texte Wallraffs zu diesem Komplex müßten verglichen werden mit dem "literarischen" Pendant, H. Bölls "Katharina Blum"!
- 37 S.T.: Sergej Tretjakov (1934); zit. n. ders. (1972 B), S. 141

- 38 FH, S. 23; r. in Mesjac, S. 12 f.
- 39 LF, S. 22
- 40 S.T.: Biografija veščiči. In: LF, S. 67; dt. in ders. (1972 B), S. 81
- 41 ebd., S. 69; dt. ebd., S. 84
- 42 Vyzov, S. 5; FH, S. 24
- 43 S.T.: O tom že (Pisatel' na kolchoze). In: LF, S. 195; dt. in ders. (1972 M), S. 231
- 44 Čuchno/Martovickij: Kolchoz - škola komunizma. M. 1965. S. 59
- 45 S.T.: Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf (1931). Zit. n. ders. (1972 B), S. 120 f.
- 46 In: Karamzin, Die arme Lisa. Russ./dt. Hrsg. M. Schneider. Stuttgart 1982
- 47 Anweiler/Ruffmann (1973), S. 7 f.
- 48 S.T.: Iskusstvo v revoljucii i revoljucija v iskusstve (1923), zit. n. ders. (1972 B), S. 13 f.
- 49 S.T.: Novyj Lev Tolstoj. In: NL 1927, Nr. 1; zit. n. ders. (1972 B), S. 97
- 50 ebd., S. 96
- 51 S.T.: Prodolženie sleduet. In: NL 1928, Nr. 12. Zit. n. ders. (1972 B), S. 76
- 52 S.T.: Das Wort ist zur Tat geworden (1933); zit. n. ders., (1972 B), S. 100
- 53 ebd., S. 101
- 54 FH, S. 346
- 55 ebd.
- 56 S.T.: Prodolženie sleduet. In: NL 1928, Nr. 12, S. 2; dt. in ders. (1972 B), S. 75
- 57 Ju. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München 1972. S. 101
- 58 S.T.: Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf. In: ders. (1972 B), S. 121
- 59 S.T.: Prodolženie sleduet. In: NL 1928, Nr. 12, S. 4; zit. n. ders. (1972 B), S. 79
- 60 S.T.: Rabkor i stroitel'stvo. In: LF, S. 215; zit. n. ders. (1972 M), S. 219
- 61 S.T.: Prodolženie sleduet. In: NL 1928, Nr. 12, S. 1; zit. n. ders. (1972 B), S. 74
- 62 S.T.: Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf. Zit. n. ders. (1972 B), S. 121
- 63 S.T.: 1001 Arbeitstag, S. 102
- 64 ebd., S. 103

Literaturverzeichnis

1. Texte Tret'jakovs
- 1.1 Veröffentlichungen in Buchform
- 1.2 Aufsätze und očerks
2. Sonstige Texte der 20/30er Jahre
3. Texte Wallraffs
4. Sekundärliteratur

1. Texte Tret'jakovs (chronologisch)

1.1 Veröffentlichungen in Buchform

- Tret'jakov, Sergej: Železnaja pauza. Vladivostok 1919
-----: Jasnyš. Stichi. Čita 1922
-----: Itogi. Stichi. M. 1924
-----: Čžungo. M./L. 1927
-----: Svanetija. M. 1928
- Gromov, B./Tret'jakov: Polnym skol'zom. Očerki učastnikov aërosannogo probega. M. 1930
- Mačavariani, V./Tret'jakov: V Tannu-Tuvu. M. 1930 (zit. n. der 2. Aufl. M. 1931)
- Tret'jakov, Sergej: Vyzov. Kolchoznye očerki. M. 1930 (zit. n. der 2. Aufl. M. 1932
-----: Dën Ši-Chua. Bio-interv'ju. M. 1930
-----: Mesjac v derevne. Operativnye očerki. M. 1931
- Tretjakow, Sergej: Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft. Autorisierte Übers. R.Selke. Berlin 1931
- Tret'jakov, Sergej: Strana A-E. Očerki. M. 1932
-----: Ljudi na rel'sach. M. 1933
-----: Tysjača i odin trudoden'. Kolchoznye očerki. M. 1934
- Tscheljuskin. Ein Land rettet seine Söhne. Redakteur-Konstrukteur Sergej Tretjakow. Verfasser und Monteure L.Muchanow, M.Goldberg, S.Dikowski. M./L. 1934
- Tret'jakov, Sergej: Tausendundein Arbeitstag. M./L. 1935
-----: Džon Chartfil'd. Monografija. M. 1936
-----: Ljudi odnogo kostra. M. 1936

- Tret'jakov, Sergej: Strana-perekrestok. 5 nedel' v Čechoslo-
vakii. M. 1937
- Tretjakow, Sergej: Den Shi-hua. Ein chinesischer Student
erzählt sein Leben. Bio-Interview. Übers. A.Kurella.
Berlin 1958
- Tret'jakov, Sergej: Dën Ši-Chua. - Ljudi odnogo kostra. -
Strana-perekrestok. M. 1962
- : Slyšiš', Moskva? Protivogazy. Ryči, Kitaj!
Stat'i, vospominanija. M. 1966
- Tretjakov, Sergej: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze,
Reportagen, Porträts. Hrsg. H.Boehncke. Übers. K.Hielscher.
Reinbek 1972
- Tretjakow, Sergej: Lyrik. Dramatik. Prosa. Hrsg. F.Mierau.
Frankfurt/M. 1972
- : Den Shi-Chua. Die Geschichte eines chinesischen
Revolutionärs. Bio-Interview. Übers. A.Kurella. Mit einem
Nachwort v. Yaak Karsunke. Darmstadt/Neuwied 1974
- Tret'jakov, Sergej: Briefe an O.M.Graf. In: Graf (1974)
- Tretjakow, Sergej: Brülle, China! Ich will ein Kind haben.
Hrsg. F.Mierau. Berlin (DDR) 1976
- Tret'jakov, Sergej: Briefe an Brecht. In: Mierau (1976)
- Tretjakow, Sergej: Ich will ein Kind haben. Materialien,
Analysen, Meinungen. Hrsg. E.Ditschek. Berlin (im Druck)

1.2 Aufsätze und očerks

- Tret'jakov, Sergej: Otkuda i kuda. Perspektivy futurizma. In:
Lef 1, S. 196 ff.; dt. in: Ästhetik + Kommunikation
1971, Nr. 4
- : Iskusstvo v revoljucii i revoljucija v iskusstve.
In: Gorn 1923, Nr. 8; dt. in: ders. (1972 B)
- : LEF i NEP. In: Lef 2, S. 70 f.; dt. in: ders.
(1972 B)
- : Teatr attrakcionov. In: Oktjabr' mysli 1924,
Nr. 1, S. 53-56. Dt. in: Proletkult 2 (1975)
- : Standard. In: Oktjabr' mysli 1924, Nr. 2
- : Po povodu "Protivogazov". In: Lef 4, S. 108
- : Moskva - Pekin. In: Lef 7, S. 3-58
- : Novyj Lev Tolstoj. In: NL 1927, Nr. 1; dt. in:
ders. (1972 B)
- : B'em trevogu. In: NL 1927, Nr. 2; dt. in: ders.
(1972 B)
- : Kino k jubileju. In: NL 1927, Nr. 10

Tret'jakov, Sergej: Ocenka chudožestvennogo oformlenija desjatioktjabrja. In: NL 1927, Nr. 10; dt. in: ders. (1972 B)

-----: Daj karandaš. In: Pionerskaja pravda 10.12.27

Tret'jakov, Sergej: Unser Kino (WOKS 1928). Zit. n. ders. (1972 B)

Tret'jakov, Sergej: S novym godom! S novym Lefom! In: NL 1928, Nr. 1

-----: Proizvodstvennyj scenarij. In: NL 1928, Nr. 2, S. 29-34; dt. in: ders. (1972 B)

-----: Čem živo kino. In: NL 1928, Nr. 5

-----: Živoj "živoj" čelovek. In: NL 1928, Nr. 7; dt. in: ders. (1972 M)

-----: Štyk strok. In: NL 1928, Nr. 8/9, S. 55-75

-----: Skvoz' neprotertye očki. In: NL 1928, Nr. 10; dt. in: ders. (1972 B)

-----: Bol'saja ošibka. In: NL 1928, Nr. 11

-----: Na kolchozy. In: NL 1928, Nr. 11

-----: Literaturnoe mnogopolie. In: NL 1928, Nr. 12; dt. in: ders. (1972 B)

-----: Prodolženie sleduet. In: NL 1928, Nr. 12; dt. in: ders. (1972 B)

-----: Biografija veščí. In: LF (1929); dt. in: ders. j(1972 B)

-----: Rabkor i stroitel'stvo. In: LF; dt. in: ders. (1972 M)

-----: O tom že (Pisatel' na kolchoze). In: LF; dt. in: ders. (1972 M)

-----: Pišite očerki. In: Pionerskaja pravda 6.4.29

-----: Počemu ne udalas' poezdka pisatelej na kolchoz? In: LG 22.4.29

-----: Kak pisat' očerki. In: Pionerskaja pravda 25.4.29

-----: Kak pišut očerki. In: Pionerskaja pravda 13.7.29

Tret'jakov, S/N.Čužak/V.Percov: Ni Lef, ni Ref. In: LG 2.12.29

Tret'jakov, Sergej: Postroimsja v brigady. In: LG 6.1.30

-----: O p'ese "Ryči, Kitaj!" (1930). In: ders. (1966), S. 157-160

Čto vy dadite proletariatu k pjatnadcatoj godovščine Oktjabr'skoj revoljucii? Otvét S.Tret'jakova. In: LG 7.11.31

Tret'jakov, Sergej: Moskva v celom. In: Večernjaja Moskva 2.6.32

Tret'jakov, Sergej: Die Tasche. In: Unsere Zeit VI (1933), Nr. 3; zit. n. ders. (1972 B)

- Tret'jakov, Sergej: Kak ja rabotal nad "Stranoj A-E". In: ND 1933, Nr. 4, S. 94-96
- : Očerk otčityvaetsja. K otkrytiju Vsesojuznogo soveščanija očerkistov. In: Pravda 5.6.34
- : Ėvoljucija žanra. In: ND 1934, Nr. 7/8, S. 160-162; dt. in: ders. (1972 M)
- Tretjakov, Sergej: S.Tretjakov. In: Die Literatur in der Sowjetunion 1934, Nr. 7/8; zit. n. ders. (1972 B)
- Tret'jakov, Sergej: Iskusstvo očerka. In: Smena 1934, Nr. 8, S. 17
- : Podnjat' na radiovolne. In: Večernjaja Moskva 20.10.34
- : Kniga bol'šoj obličitel'noj sily. In: Pravda 1.11.34
- : Slušajte signal. In: LG 20.5.35
- Tretjakov, Sergej: Der Schriftsteller im Aufbauwerk. In: Slavische Rundschau 8(1936), S. 1-13
- Tret'jakov, Sergej: Čego ja trbuju ot moej p'esy? (1936) In: ders. (1966), S. 160 f.
- : Sovetskij očerk. V pomošč' rajonnoj gazete 1936, Nr. 4, S. 12-15

2. Sonstige Texte der 20er Jahre (alphabetisch)

- Agapov, Boris: Green fruit. In: ND 1934, Nr. 5, S. 148
- : Technika, čelovek, sistema. In: ND 1934, Nr. 7 S. 174-177
- Amurskij, D.: Ešče raz ob očerke. In: LG 4.9.30
- Arvatov, Boris: Iskusstvo i proizvodstvo. M. 1926
- : Kunst und Produktion. Hrsg. u. übers. v. H.Günther/ K.Hielscher. München 1972
- B.P.: Na vsesojuznom soveščanii po chudožestvennomu očerku. Vystuplenie S.Tret'jakova. In: LG 12.6.34
- : Uspechi i pritjazanija S.Tret'jakova. In: NLP 1931, Nr. 12, S. 31 f.
- : V kolchozy. In: LG 13.1.30
- Bekker, Michail: Chudožestvennyj očerk. Obzor. Očerkist-faktovik S.Tret'jakov. In: Plamja 1929, Nr. 19, S. 20
- : Kakim dolžen byt' proletarskij očerkizm? In: LG 5.7.30
- : Nabljudatel' ili učastnik. Problema chudožestvennogo očerka. In: LG 18.11.29

- Bekker, Michail: Problema chudožestvennogo očerka. In: NLP 1929, Nr. 13, S. 53-59
- : Problema očerka. In: Naši pozicii. Kritičeskij sbornik. Hrsg. VOKP. M. 1931. S. 142-155
- Bobryšev, V.: O rodimych pjatnach. In: ND 1934, Nr. 7/8, S. 154-159
- : Ob očerke. In: ND 1932, Nr. 8, S. 93-95
- : Očerk - bol'shaja literatura. K vsesojuznomu soveščanju očerkistov. In: LG 8.5.34; ebenso ND 1934, Nr. 5, S. 114-116
- Brik, Osip: Bliže k faktu. In: NL 1927, Nr. 2
- : Fiksacija fakta. In: NL 1927, Nr. 11/12
- : Razgrom Fadeeva. In: NL 1928, Nr. 5, S. 4 f.
- : Razloženie sjužeta. In: LF
- Čužak, Nikolaj: Literatura žiznestroenija. In: LF
- : Opyt učeby na klassike. In: LF
- : Pisatel'skaja pamjatka. In: LF
- : Pod znakom žiznestroenija. In: Lef 1
- D.K.: Knigi o politotdelach. In: LG 18.3.34
- Divil'kovskij, A.: Vyzov (Rez.). In: Krasnaja nov' 1931, Nr. 2, S. 172 f.
- Djatlov, A.: Ob očerke. In: K tvorčeskim raznoglasijam v RAPP'e. Sbornik statej. K tret'ej Oblastnoj konferencii LAPP'a. L. 1930. S. 74-82
- Ėjzenštejn, Sergej: Montaž attrakcionov. In: Lef 3, S. 70-75; dt. in: Proletkult 2 (1975)
- Ermolinskij, S.: Ėliso. In: Pravda 14.11.28
- Gal', M.: Pisatel' vseh žanrov. In: ND 1935, Nr. 10, S. 142-47
- Galin, B.: Za dejstvennost' očerka. In: NLP 1931, Nr. 4, S. 18f.
- Gastev, Aleksej: Rüstet Euch, Monteure! (1923) In: Alternative 122/23 (1978), S. 226 ff.
- Gor'kij, Maksim: Sobranie sočinenij v tridcati tomach. M. 1949-55
- Graf, Oskar Maria: Reise in die Sowjetunion 1934. Mit Briefen von Sergej Tretjakow. Hrsg. Walter. Darmstadt/Neuwied 1974
- Itogi soveščanija rabočich-očerkistov. In: LG 30.5.31
- Izgoev, N.: Proniknovenie v suščnost' fakta. In: ND 1935, Nr. 12, S. 154-156

- K itogam ankety o fakte i vymysle v očerke. In: ND 1936, Nr. 2, S. 147-150
- Kantorovič, Vladimir: O pravde i sub-ektivnosti. In: ND 1935, Nr. 12, S. 148-151
- : Problemy okrajnogo očerka. In: ND 1934, Nr. 5, S. 126-135
- : Vymysel v chudožestvennom očerke. In: Zvezda 1936, Nr. 4, S. 287-299
- Karp., E.: Očerkovaja chaltura. In: LG 24.3.31
- Kataev, Ivan: O ediničnom i obščem. In: ND 1934, Nr. 5, S. 159
- Knipovič, E.: Ljudi odnogo kostra. In: Pravda 30.7.36
- Kolchozy ždut pisatelej. In: LG 6.1.30
- Kol'cov, Michail: Pamflet i očerok. In: ND 1934, Nr. 7, S. 169-173
- Korelin, L.: Očerok i fel'ton v gazete. In: NLP 1930, Nr. 10, S. 56-59
- : Očerki kollektivizacii. Obzor očerkov v brošjurach i gazetach. In: NLP 1930, Nr. 9, S. 47-52
- : Očerok kollektivizacii. In: NLP 1930, Nr. 12, S. 88-92
- Kr-ov, A.: Očerok - sredstvo pokaza geroev socialističeskogo truda. In: LG 30.5.31
- Kusner, Boris: Literatura bol'sich form. In: LG 4.6.34
- : O bol'som očerkovom stile. In: ND 1934, Nr. 7/8, S. 166-168
- : Očerok o zarubežnych stranach. In: ND 1934, Nr. 5, S. 140-145
- Kuzmin, B.: Očerki Ivana Žigi. In: NLP 1931, Nr. 11, S. 35-38
- Lebedev, Vsevolod: Vymysel zastavljaet ljubit' fakty. In: ND 1935, Nr. 10, S. 157-159
- IEF. Žurnal levogo fronta iskusstv. M. 1923 (Nr. 1-4). Reprint hrsg. v. K.Eimermacher. München 1970. (=Slav. Propylaen 91,I)
- M. 1924/25. (Nr. 5-7) Reprint München 1970. (=Slav. Propylaen 91,II)
- Lef i kino. In: NL 1927, Nr. 11/12
- Lef ostaetsja Lefom. In: NL 1927, Nr. 1
- Literatura fakta. Hrsg. N.Čužak. M. 1929. (Reprint Hrsg. v. H.Günther. München 1972)
- Literaturnye manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju. T. 1. M. 1929. (Reprint Hrsg. v. K.Eimermacher. München 1969. (=Slav. Propylaen 64,I))

- Loskukov, Michail: Poiski utračennoj dejstvitel'nosti. In: ND 1935, Nr. 10, S. 152-154
- Lukács, Georg: Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwald. In: Die Linkskurve 4 (1932), Nr. 8
- Luzgin, Michail: Ob očerke (Doklad na plenumu pravlenija RAPP v sentjabre 1929 g.). In: ders. (1931), S. 63-120; ebenso: NLP 1930, Nr. 18, S. 92-111
- : Ob očerke. In: LG 29.9.30
- : Osnovnye itogi konferencii očerkistov (Iz vystuplenija na plenumu RAPP v fevrale 1931 g.). In: ders. (1931), S. 53-59
- : Za boevoj chudožestvennyj očerk. L. 1931
- : Za boevoj chudožestvennyj očerk (Doklad i zaključitel'noe slovo na konferencii proletarskich pisatelej-očerkistov v janvare 1931 g.). In: ders. (1931), S. 5-52
- : Za boevoj proletarskij očerk. In: NLP 1931, Nr. 4, S. 9-12
- Majakovskij, Vladimir: Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach. M. 1955-61
- Mejerchol'd, Vsevolod: Theaterarbeit 1917-1930. Hrsg. R.Tietze. Übers. K.Hielscher u.a. München 1974
- Michajlov, A.: Protiv recidivov lefovščiny. In: NLP 1931, Nr. 6, S. 30-34
- Na večere očerkistov. In: LG 24.2.30
- Na vsesojuznom soveščanii po chudožestvennomu očerku. In: LG 12.6.34
- Na vystavke "Pisateli i socialističeskoe stroitel'stvo". In: LG 12.5.30
- Nakanune soveščanija očerkistov. In: LG 16.3.34
- Nikitin, Michail: Ob obraze tehniki i ošibke Agapova. In: ND 1934, Nr. 7, S. 178 f.
- Nikulin, L.: Tipičeskie čerty i živye ljudi. In: ND 1935, Nr. 10, S. 155-157
- Novyj LEF. Žurnal levogo fronta iskusstv. M. 1927. (Reprint Hrsg. K.Eimermacher. München 1970. (=Slav. Propylaen 91, III))
- M. 1928. (Reprint München 1970. (=Slav. Propylaen 91, IV))
- O fakte i vymysle v očerke (Anketa zurnala). In: ND 1935, Nr. 10, S. 151-159; Nr. 12, S. 142-156
- Ob itogach proizvodstvennogo soveščanija očerkistov (Rezo-ljucija sekretariata RAPP). In: NLP 1931, Nr. 10, S. 38 f.

- Ob izdanií "Istorii zavodov". Postanovlenie CK VKP(b) ot
10. oktjabrja 1931 g. In: NLP 1931, Nr. 30, S. 3
- Očerk - boevoe oružie pjatiletki. In: LG 10.6.34
- Očerk - što "razvedka boem". Na vsersosijskom proizvodstvennom
soveščanii očerkistov RAPP. In: LG 3.1.31
- Paustovskij, Konstantin: Dokument i vymysel. In: ND 1933,
Nr. 1, S. 86
- Percov, Viktor: Čego ne dodumal očerkist. In: ND 1935, Nr. 12,
S. 130-133
- : Čelovek i pjatiletka. In: ND 1934, Nr. 7, S. 180 f.
- : Dat' pjatiletke očerkista! In: LG 16.12.29
- : Kuda vedet očerk. In: LG 16.6.30
- : Literatura zavtrašnego dnja. L. 1929
- : Pisatel' na proizvodstve. Opyt postanovki voprosa.
M. 1931
- : Rasspoenie očerka (Očerk organizatorskij i očerk
memuarnyj). In: LG 3.2.30
- : Sistema i charakter. K vsesojuznomu soveščaniju
očerkistov. In: LG 16.5.34
- : Zametki o portrete. In: ND 1934, Nr. 6, S. 125 f.
- Podgotovka k vsesojuznomu soveščaniju očerkistov. Izučim
očerkuvuju literaturu. In: LG 6.3.34
- Prišvin, Michail: Boevaja forma literatury. O dobrodeteljach
talanta. In: ND 1934, Nr. 7/8, S. 164 f.
- : Put' k forme i ličnoe pereživanie. In: ND 1935,
Nr. 10, S. 154 f.
- Rodčenko, Aleksandr: Predostereženie. In: NL 1928, Nr. 11
- Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie
und zur Theorie der Prosa. Hrsg. Ju.Striedter. München
1971
- Ščerbina, V.: V plenu u veščej. In: LG 10.7.31
- Šklovskij: Ejzenštejn. Übers. M.Dahlke. Reinbek 1977. (=dnb 55)
- : K tehnike vne-sjužetnoj prozy. In: LF
- : Očerki ob očerkach. In: LG 8.4.34
- : Literaturnyj opyt (ėssai) v ego formal'nom okru-
ženii. In: NL 1927, Nr. 6
- : O pisatele. In: NL 1927, Nr. 1
- : O pisatele i proizvodstve. In: LF
- : Poiski optimizma. M. 1931
- Starov, N.: Ideju roždajut fakty. In: ND 1935, Nr. 12, S.
152-154
- Stavskij, Vladimir: Na grebne. M. 1934

- Stavskij, Vladimir: Ob očerke i očerkiste. In: NLP 1931, Nr. 4, S. 13-17
- : Razbeg. M. 1931
- : Stanica. Kubanske očerki. 2. Aufl. M./L. 1929
- Stawski, Wladimir: Sturm über der Staniza. Wien/Berlin 1932
- Trenin, V.: Trevožnyj signal druž'jam. In: NL 1928, Nr. 8, S. 31
- Trifonov, T.: Očerk i pjatiletka. In: LG 14.3.31
- Troščenko, E.: Kolchoznaja tema i knigi o politotdelach. In: LG 10.4.34
- Trotzkij, Leo: Literatur und Revolution. Nach der Ausg. v. 1924 übers. v. Schäfer/v.Riesen. Berlin 1968
- Tynjanov, Jurij: O literaturnom fakte. In: Lef 6; dt. in: Russischer Formalismus (1969)
- V kogo vgryzaetsja Lef? In: Lef 1
- V kolchozy. In: LG 13.1.30
- V proizvodstvennom soveščanii očerkistov. In: LG 16.12.29
- Vertov, Dziga: Kinoki. Perevorot. In: Lef 3
- : Schriften zum Film. Hrsg. W.Beilenhoff. München 1973
- Vsesojuznoe soveščanie rabočich-očerkistov. In: LG 25.5.31
- Za čto boretsja Lef? In: Lef 1
- Zarudin, Nikolaj: Poëzija kak čelovečnost'. In: ND 1935, Nr. 12, S. 142-148
- Žiga, Ivan: Ob očerkach. In: LG 7.5.29
- : Ob očerkach i očerkistach. In: Naša žizn' 1931, Nr. 1, S. 108-112; ebenso in: Žiga (1958), S. 401-405
- : Očerk - boevoe oružie pisatelja. In: Čitatel' i pisatel' 1928, Nr. 50/52, S. 1 ff.; ebenso in: Žiga (1958), S. 397-400
- : Očerki, stati, vospominanija. M. 1958
- : Promežitocnyj žanr. In: LG 15.7.30
- Žiga/Stavskij: Proizvodstvennoe soveščanie - v sistemu raboty očerkistov. In: LG 7.10.31
- Zubkovskij-Zond, I.: Lefovcy na praktike. In: NLP 1931, Nr. 27, S. 47 f.

3. Texte Wallraffs (chronologisch)

- Wallraff, Günter: Wallraff über Wallraff. In: ders., Von einem der auszog und das Fürchten lernte. Bericht. Umfrage. Aktion. Aus der unterschlagenen Wirklichkeit. München 1970
- Görtz, Franz Josef: Kunst - das war das Allerletzte. Ein Gespräch mit Günter Wallraff. In: Dokumentarliteratur. Hrsg. Arnold/Burkhardt. München 1973 (=Edition Text + Kritik). S. 174-184
- Wallraff, Günter: Wirkungen in der Praxis. In: ders., Neue Reportagen, Untersuchungen und Lehrbeispiele. Reinbek 1974. S. 129-135
- Arnold, Heinz Ludwig: Gespräch mit Günter Wallraff. In: Literaturmagazin 4. Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Bilanz der Politisierung. Hrsg. H.Ch.Buch. Reinbek 1975 (=dnb 66). S. 47-63
- Wallraff, Günter: Autoren - Radikale im öffentlichen Dienst. In: Phantasie und Verantwortung. Dokumentation des 3. Schriftstellerkongresses des Verbandes dt. Schriftsteller in der IG Druck und Papier. Frankfurt 1975. S. 24-38
- : Vom Ende der Eiszeit. In: Literatur. Reader zum Funk-Kolleg Bd. 2. Frankfurt/M. 1977. S. 297-301
- Gespräch mit Günter Wallraff. Über die Wirkung realistischen Schreibens. In: linkskurve 1979, Nr. 2, S. 17 ff.

4. Sekundärliteratur (alphabetisch)

- Al'ferov, V.K.: Vozniknovenie i razvitie rabsel'korovskogo dviženija v SSSR. M. 1970
- Anweiler, Oskar/Karl-Heinz Ruffmann (Hrsg.): Kulturpolitik der Sowjetunion. Stuttgart 1973
- Az'muko, L.A.: Ešče raz o "literature fakta" (K voprosu ob évoljucii teoretičeskich vzgljadov S.M.Tret'jakova vo vtoroj polovine 20-ch godov). In: Problemy stanovlenija socialističeskogo realizma v ruskoj i zarubežnoj literature. Irkutsk 1972. S. 13-28
- Barooshian, Vahan D.: Russian Cubo-Futurism. The Hague 1974
- Benn, Gottfried: Die neue literarische Saison. In: Gesammelte Werke. Bd. 4. Hrsg. D.Wellershoff. Wiesbaden 1968. S. 419-430
- Bogdanov, V.A.: Očerk. In: Kratkaja literaturnaja énciklopedija. M. 1962-68. Bd. 5. S. 516-519
- : Problema očerkogo žanra. Očerk v demokratičeskoj literature 1840-1860-ch gg. Kand. Diss. M. 1967
- Boehncke, Heiner: Zur weiteren Beschäftigung mit S.Tretjakov. In: Ästhetik + Kommunikation 1971, Nr. 4, S. 80

- Borland, Harriet: Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan. New York 1950
- Brown, Edward J.: The Proletarian Episode in Russian Literature. New York 1953 (Reprint 1971)
- : The Theatre of Meyerhold. Revolution on the Modern Stage. London 1979
- : The Year of Acquiescence. In: Literary and Revolution in Soviet Russia 1917-62. A Symposium Edited by Hayward/Labedz. Westport 1976. (1. Aufl. London 1963)
- Brüggemann, Heinz: Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts. Reinbek 1973. (=dnb 33)
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M. 1974
- Buznik, V.V.: Russkaja sovetskaja proza dvadcatykh godov. L. 1975
- Carr, Edward Hallett: A History of Soviet Russia. Bde 1-6. London 1952-61
- : Foundations of a Planned Economy 1926-1929. Vol. 1. Harmondsworth 1974
- Cejtlin, A.G.: Stanovlenie realizma v russkoj literature. (Russkij fiziologičeskij očerk) M. 1965
- Choma, Vasil: Od futurizmu k literature faktu. Bratislava 1972
- : Program a umelecka prax literatury faktu. In: Problemy literarnej avantgardy. Bratislava 1968. S. 161-174
- Clark, Katerina: Little Heroes and Big Deeds. Literary Responds to the First Five-year Plan. In: Fitzpatrick (1978), S. 188-206
- Čuchno, A.V./Ivan K. Martovickij: Kolchoz - škola kommunizma. M. 1965
- Dithmar, Reinhard: Günter Wallraffs Industriereportagen. Kronberg/Ts. 1973
- Eimermacher, Karl (Hrsg.): Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932. Stuttgart 1972
- Erler, Gernot: Kollektivierung, Industrialisierung, Kulturfeldzug. In: "Kunst in die Produktion!" (1977), S. 184-200
- : Das Verhältnis von Politik und Kultur in der Sowjetunion 1917-1932: Ein Überblick. In: Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion. Kronberg/Ts. 1978
- Fevral'skij, A.: Beschreibung der Aufführung "Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste" (1967). In: Proletkult 2 (1975)

- Fevral'skij, A.: S.M.Tret'jakov v teatre Mejercho'da. In: Tret'jakov (1966), S. 186-206
- Fitzpatrick, Sheila: Cultural Revolution in Russia 1928-1932. In: Journal of Contemporary History 1974, Nr. 1, S. 33-53
- (Hrsg.): Cultural Revolution in Russia 1928-31. Bloomington/London 1978
- Flaker, Aleksander: Das Problem der russischen Avantgarde. In: Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß (1979), S. 161 ff.
- Gaßner, Hubertus: Von der Utopie zur Wissenschaft und zurück. Zur Geschichte des Konstruktivismus in der Sowjetunion. In: "Kunst in die Produktion!" (1977), S. 51-101
- Gaßner, Hubertus/Eckhard Gillen: Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 - 1934. Köln 1979
- Gazer, Irina: Sergej Tret'jakov. Očerk žizni i tvorčestva. Tartu 1966 (Ms. unveröff.)
- Geisler, Michael: Die literarische Reportage in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres. Königstein 1982
- Geschichte der russischen Sowjetliteratur. Bd. 1. 1917-1941. Berlin (DDR) 1973
- Gluškov, N.I.: Očerk v russskoj literature. Rostov-na-Donu 1966
- : Očerkovye formy v sovetskoj literature. Rostov-na-Donu 1969
- Greimas, Algirdas Julien: Strukturele Semantik. Braunschweig 1971
- Grübel, Reiner Georg: Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext. Wiesbaden 1981. (=Opera Slavica NF 1)
- Günther, Hans: Proletarische und avantgardistische Kunst. In: Ästhetik + Kommunikation 1973, Nr. 12, S. 62 ff.
- : Die These vom Ende der Kunst in der sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre. In: Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978. München 1978. (=Slavistische Beiträge 119) S. 77-94
- Günther, Hans/K.Hielscher: Zur Rezeption der sowjetischen linken Avantgarde. In: Ästhetik + Kommunikation 1975, Nr. 19, S. 31-36
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Fiktion und Nichtfiktion. In: Funk-Kolleg Literatur. Bd. 1. Hrsg. H.Brackert/E.Lämmert. Frankfurt/M. 1977. S. 188-209

- Guski, Andreas: Zur Entwicklung der sowjetischen Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung 1917-1932. In: Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion (1978), S. 94-104
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 8. Aufl. Neuwied/Berlin 1976
- Hansen-Löve, Aage a.: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978
- Helms, Hans G.: Vom Proletkult zum Bio-Interview. Sergej Tretjakovs Entwicklung einer "operativen" Literatur unter dem Aspekt ihrer heutigen praktischen Anwendung. In: Lesen 4 (1976), S. 71-95
- Hielscher, Karla: Futurismus und Kulturmontage. Zu Eisensteins Montagebegriff. In: Alternative 122/23 (1978), S. 226 ff.
- : Die Rolle der Frau in Büchern über die Kollektivierung der Landwirtschaft. In: Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion (1978), S. 48-56
- : S.M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921-1924). In: Ästhetik und Kommunikation 1973, Nr. 3, S. 64-75
- Huppert, Hugo: Wladimir Majakowski in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1965. (=rowohlts monographien 102)
- In Sachen Wallraff. Berichte, Analysen, Meinungen und Dokumente. Hrsg. Ch. Linder. Köln 1975
- Istorija russkoj sovetskoj literatury v 3 tomach. Hrsg. AN SSSR. M. 1958 ff.
- Istorija sovetskogo kino 1917-1967. Bd. 1. M. 1969
- Jasny, Naum: The socialized agriculture of the USSR. Plans and Performance. Stanford 1949
- Just, Arthur W.: Die Presse in der Sowjetunion. Methoden diktatorischer Massenführung. Berlin 1931 (=Zeitung und Zeit 1)
- Kol'cov, Anatolij V.: Kul'turnoe stroitel'stvo v RSFSR v gody pervoj pjatiletki 1928-1932. M./L. 1960
- Koževnikov, Gennadij A.: Partija - organizator rabsel'korovskogo dviženija v SSSR (1917-37). Saratov 1965
- Kratz, Gottfried: Die Geschichte der "Kuznica" (1920-1932). Materialien zur Geschichte der sowjetischen Schriftstellerorganisationen. Gießen 1979. (=Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 27)
- Krjukova, M.: Očerki S.M.Tret'jakova v 30-ch godov. In: Uč. zap. Ural'skogo gos. universiteta im. Gor'kogo. Nr. 79. Serija žurnalistiki. Vyp. 2. 1968. S. 79-97.

- Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion. Hrsg.
Knödler-Bunte/Erler. Berlin/Kronberg/Ts. 1978
- Kühne, Peter: Arbeiterklasse und Literatur. Dortmunder Gruppe
61. Werkkreis Literatur der Arbeitswelt. Mit einem Essay
v. Urs Jaeggi. Frankfurt/M. 1972
- Kunst in die Produktion! Sowjetische Kunst während der Phase
der Kollektivierung und Industrialisierung 1927-33.
Hrsg. Neue Gesellschaft für bildende Kunst. Berlin 1977
- Lachmann, Renate: Faktographie und formalistische Prosatheorie.
In: Ästhetik + Kommunikation 1973, Nr. 12, S. 76 ff.
- Lesen 4. Literatur als Praxis? Aktualität und Tradition opera-
tiven Schreibens. Hrsg. Hübner/Schütz. Opladen 1976
- Lewin, Moshe: La paysannerie, et le pouvoir sovietique 1928-30.
Paris 1966 (=Sorbonne. Etudes sur l'histoire, l'économie
et la sociologie des pays slaves IX)
- Lorenz, Richard: Sozialgeschichte der Sowjetunion 1. 1917-
1945. Frankfurt/M. 1976
- Markov, Vladimir: Russian Futurism. A History. Berkeley 1968
- Martovickij, Ivan: Ja o kommune pisat' budu. In: LG 22.11.67
- Mierau, Fritz: Erfindung und Korrektur. Tret'jakovs Ästhetik
der Operativität. Berlin (DDR) 1976. (=Literatur und
Gesellschaft)
Rez. J.-U. Peters in: Poetica 10 (1978), Nr. 1, S. 125 ff.
- : Scheitern oder Korrektur. Sergej Tret'jakovs Kon-
zept der "linken Kunst" in "Menschen eines Scheiterhau-
fens" (1936). In: Kürbiskern 1975, Nr. 4, S. 92-98
- : Sergej Tret'jakov und Bertolt Brecht. In: ZfSl
XX (1975), Nr. 2
- : Polemik und Korrespondenz. Fjodor Gladkow und
Sergej Tret'jakow. In: Weimarer Beiträge 19 (1973), S.
66-81. Ebenso in: ders., Konzepte. Frankfurt/M. 1979.
S. 213-230
- : Sergej Tret'jakovs "Ljudi odnogo kostra" (1936).
Überlegungen zur deutschen Ausgabe. In: ZfSl XXI (1976),
Nr. 1, S. 90-95
- Miller, Robert F.: One Hundred Thousand Tractors. The MTS
and the Development of Controls in Soviet Agriculture.
Cambridge (Mass.) 1970. (=Russian Research Center Stu-
dies 60)
- Müller, Steffi: Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegung
und Leserbriefe in der Presse der Sowjetunion. Phil.
Diss. Wien 1962
- Negt, Oskar: Wallraffs Untersuchungsarbeit in Bereichen der
"unterschlagenen Wirklichkeit". Literarische Sprachlosig-
keit als Anfang und Ende. In: In Sachen Wallraff (1975),
S. 105-136

- Negt, Oskar/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung.
Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1976
- Očerki istorii ruskoj sovetskoj žurnalistiki. Hrsg. Dment'ev.
M. 1968
- Ob očerke. M. 1958
- Paech, Joachim: Das Theater der russischen Revolution. Theorie und Praxis des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters in Rußland 1917-24. Ein Beitrag zur politischen Geschichte des Theaters. Kronberg/Ts. 1974
- Pallowski, G.K.: Die dokumentarische Mode. In: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften. Stuttgart 1971. S. 235-305
- Peters, Jochen-Ulrich: Turgenevs "Zapiski ochotnika" innerhalb der očerki-Tradition der 40er Jahre. Zur Entwicklung des realistischen Erzählens in Rußland. Berlin 1972 (=Veröff. d. Abt. f. slav. Sprachen und Literaturen d. Osteuropa-Instituts an der FU Berlin 40)
- Plessen, Elisabeth: Fakten und Erfindungen. Zeitgenössische Epik im Grenzgebiet von fiction und nonfiction. Frankfurt/Berlin/Wien 1981
- Proletkult. Bde 1.2. Hrsg. Gersen/Knödler-Bunte. Stuttgart 1974/75 (=problemata 22.1 u. 22.2)
- Puti sovetskogo očerka. L. 1958
- Puzyrev, V.: Sergej Tret'jakov ot "Železnoj pauzy" k "Jasnyšu". In: Učenie zapiski. Ul'janovskij ped. inst. T. 20. 1968. Vyp. 1
- Queißner, Günter: Die Komposition der Kisch-Reportage. Diss. Leipzig 1963 (Ms. unveröff.)
- Račkov, D.A.: Iz istorii stanovlenija sovetskoj poëzii na Dal'nem vostoce (Dal'nevostočnij period S.Tret'jakova). In: Voprosy sovetskoj literatury. Chabarovsk 1965
- Rauch, Georg von: Geschichte der Sowjetunion. 5. Aufl. Stuttgart 1969
- Rostockij, B.: Dramaturg-agitator. In: Tret'jakov (1966), S. 207-240
- Russkie sovetskie pisateli-prozaiki. Bibliografičeskij ukazatel'. Bd. 7. Teil 2. M. 1972 (zu Tret'jakov S. 346 ff.)
- Safranski, Rüdiger: Werkkreisliteratur und Arbeiterbewegung. In: Lesen 4 (1976), S. 191-218
- Schmitt, Hans-Jürgen/Godehard Schramm: Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Frankfurt/M. 1974
- Schneider, Hans-Peter: Dokument und Romanform als Problem in Furmanovs Romanen "Čapaev" und "Mjatež". Frankfurt/Bern/Las Vegas 1977 (=Europäische Hochschulschriften Reihe XVI. Bd. 9)

- Schulte-Sasse, Jochen: Literarische Wertung. 2. bearb. Aufl. Stuttgart 1976
- Šešukov, Stepan: Neistovye revniteli. Iz istorii literaturnoj bor'by 20-ch godov. M. 1970
- Siegel, Christian: Die Reportage. Stuttgart 1978
- Siegel, Holger: Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis bei Il'ja Ėrenburg 1921-1932. Studien zum Verhältnis von Kunst und Revolution. Tübingen 1979
- Šklovskij, Viktor: Žili-byli. M. 1964
- Stephan, Halina K.: Lef and the Left Front of Arts. Doctoral Diss. Michigan 1975
- Štrauch, Michail: Dva Sergeja Michajloviča (1962). In: Tret'jakov (1966), S. 174-182; dt. in: Proletkult 2 (1975)
- Šumskij, A.M.: M.Gor'kij i sovetskij očerk. M. 1962
- Švecova, L.K.: Lef, Novyj Lef. In: Očerki istorii russkoj sovetskoi žurnalistiki 1917-1932. M. 1966
- Timofeev, L./N.Vengrov: Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov. M. 1952
- Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß. Entwicklungsstrukturen und Funktionsbestimmungen der russischen Literatur zwischen 1917 und 1934. Hrsg. Erler/Grübel/Mänicke-Gyöngyösi/Scherber. Berlin/Wiesbaden 1979 (= Veröff. d. Osteuropainstituts an der FU Berlin 47)
- Voßkamp, Wilhelm: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. In: Textsortenlehre - Gattungsgeschichte. Hrsg. W.Hinck. Heidelberg 1977 (=medium literatur 4). S. 27-44
- Wilbert, Gerd: Entstehung und Entwicklung des Programms der "linken" Kunst und der "Linken Front der Künste" (LEF) 1917-1925. Zum Verhältnis von künstlerischer Intelligenz und sozialistischer Revolution in Sowjetrußland. Gießen 1976 (=Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 13)
- Zehn Jahre Werkkreis Literatur der Arbeitswelt. Dokumente, Analysen, Hintergründe. Hrsg. Fischbach/Hensel/Naumann. Frankfurt/M. 1979
- Žurbina, E.: Iskusstvo očerka. M. 1957

Abriß des Bildungsgangs

Martin Schneider wurde am 7. 1. 1953 in Essen geboren.

Von Ostern 1959 bis Ostern 1963 besuchte er die Hedwig-Dransfeld-Schule in Essen und wechselte dann zum Gymnasium Essen-Borbeck über. Hier legte er am 22. 5. 1973 die Abiturprüfung ab.

Nach Ableistung des Zivildienstes wurde im Wintersemester 1974/75 das Studium der Fächer Russistik und Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum aufgenommen. Unmittelbar im Anschluß an die 1. philologische Staatsprüfung (1. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien) begann er die Arbeit an der Dissertation, die Ende 1982 abgeschlossen wurde. Das Rigorosum fand am 15. und 18. Februar 1983 statt.

Martin Schneider legte Veröffentlichungen zu Karamzin und Tjutčev vor und ist seit 1978 als Kursleiter für Russisch an der Heinrich-Thöne Volkshochschule der Stadt Mülheim/R. tätig.

